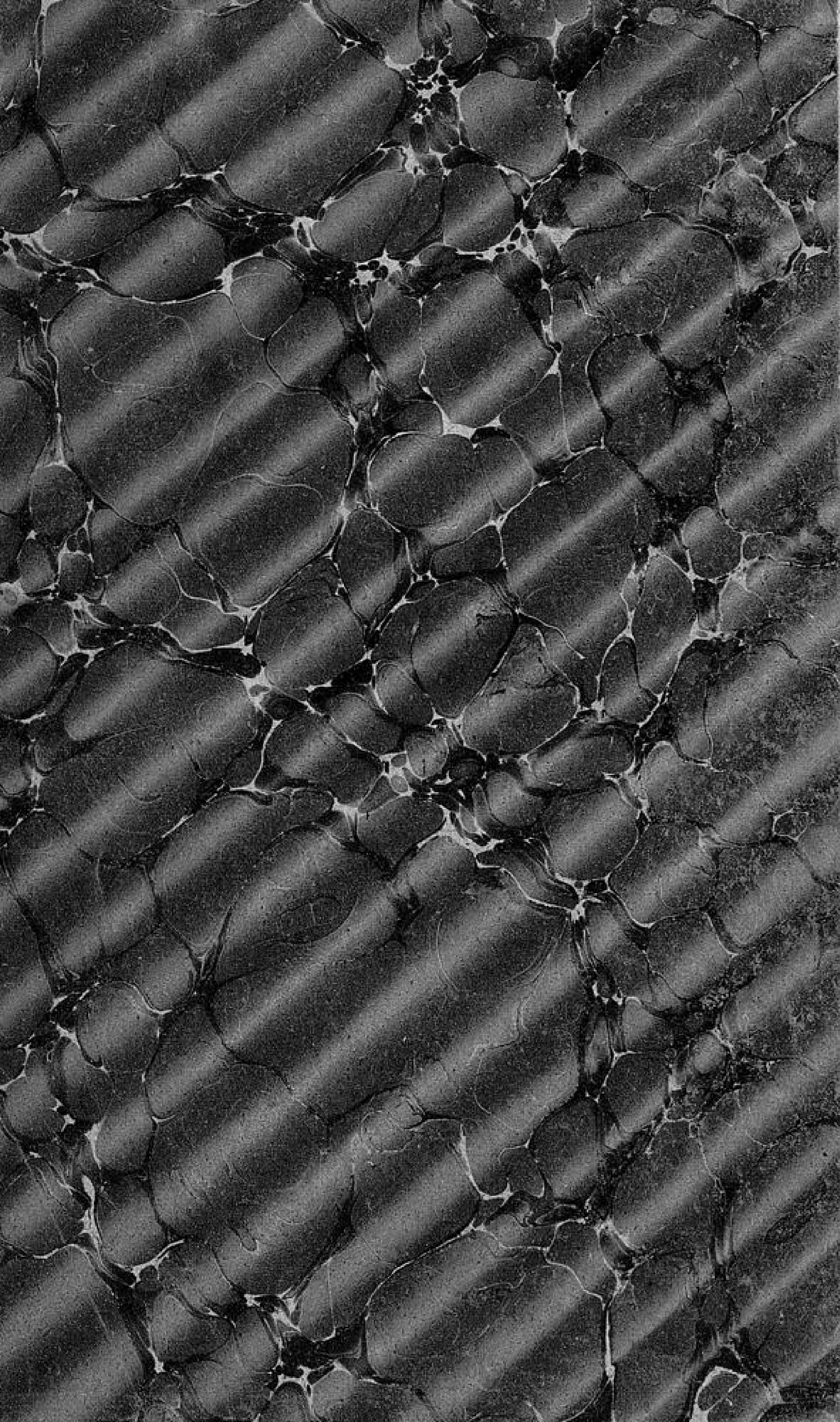
LAVOIX

HISTORIA DE LA MÚSICA





HISTORIA DE LA MÚSICA

BIBLIOTECA DE BELLAS ARTES

HISTORIA

DE

LA MÚSICA

POR

H. LAVOIX (HIJO)

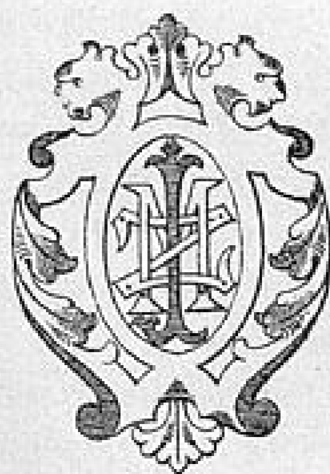
CONSERVADOR

SUBDIRECTOR ADSCRIPTO Á LA BIBLIOTECA NACIONAL

Premiado por el Instituto.

VERSIÓN CASTELLANA

SEGUNDA EDICIÓN





MADRID

SÁENZ DE JUBERA HERMANOS

Calle de Campomanes, 10.

1909

Madrid: Imp. de Ricardo Rojas.—Campomanes, 8.—*Teléfono 316.*

INTRODUCCIÓN

ALGUNAS DEFINICIONES EN FORMA DE PRÓLOGO

La música.—El sonido.—El ritmo.—El acento.—La harmonía.—Los timbres. Los instrumentos.—Plan sumario de esta HISTORIA DE LA MÚSICA.

La música es el arte de combinar los sonidos de una manera agradable al oído. Esta definición, que es de J. J. Rousseau, es la más extendida; pero, al propio tiempo, la más incompleta y errónea. Si la música sólo consistiera en la sensación más ó menos agradable que produce, sería un arte muy inferior. Esta sensación difiere con las épocas, las edades y los individuos. Los aficionados de la Edad Media hallaban muy agradables ciertas combinaciones sonoras que hoy destrozan el tímpano menos educado, y, sin embargo, esas combinaciones, por bárbaras que nos parezcan, son música; los aficionados exclusivamente á los maestros antiguos encuentran intolerables los atrevimientos y novedades que nosotros admiramos en las obras de los compositores contemporáneos, y, no obstante, esas obras son música. Más aún: conocemos páginas que, no solamente no se han escrito para ser agradables, sino con el propósito formal de producir sensaciones dolorosas, y, sin embargo, esas páginas, algunas sublimes, son también música. «¿Creéis que se

escucha la música sólo por su placer?», decía Berlioz á Adolfo Adam, músico que sólo se proponía agradar. Bajo esa pregunta exagerada, Berlioz ocultaba una verdad. La música, tal cual hoy la comprendemos, es á menudo arte de placer y de agradables sensaciones; pero, ante todo, es un poderoso medio de expresión. Tiene el fin ideal y noble, no sólo de distraer agradablemente nuestros oídos, sino de despertar en nuestra alma las emociones más diversas. Los gustos se han modificado muchas veces, los procedimientos materiales han cambiado; pero las únicas obras duraderas son aquellas que no fueron concebidas y escritas para el momentáneo placer. Así, pues, dejemos á un lado toda definición, felices si el lector, al cerrar este libro, puede formarse una idea clara y grandiosa á un tiempo de este arte sublime de la música, cuyo carácter consiste en producir, según los tiempos y los individuos, efectos diferentes, poseyendo, sin embargo, una estética propia, muy bien definida.

Hay en la música dos elementos primeros y constitutivos, sin los cuales no existe: el sonido y el ritmo. Desde el punto de vista acústico, el sonido es la vibración de las moléculas de los cuerpos hiriendo regularmente nuestro oído. Según que estas vibraciones son más ó menos rápidas, el sonido es más agudo ó más grave, ó bien, como vulgarmente se dice, con evidente error, más *alto* ó más *bajo*. Denomínase intervalo la diferencia de las vibraciones comparadas unas con otras. No tenemos que hablar aquí de acústica, ni siquiera de teoría musical; mas es necesario saber que los sonidos, variamente combinados, constituyen lo que se llama *escalas*, las cuales, combinadas á su vez, forman la *tonalidad*. Los cambios de tonalidad en el tiempo y en el espacio han producido las grandes evoluciones de la historia musical.

El ritmo consiste en disponer los sonidos de tal modo que, de distancia en distancia, regular ó irregular, produzca el sonido, en quien lo escuche, la sensación de un descan-

so (1). Si comparamos la música al lenguaje hablado, podremos decir que los sonidos representan las palabras, y que, mediante el ritmo, estas palabras, ligadas entre sí, forman frases. De la unión del ritmo con el sonido nace el acento, por el cual estas palabras y estas frases adquieren un sentido preciso y expresivo: la música es, de todas las lenguas, la que tiene un acento más flexible y delicado.

Las combinaciones de ritmos con sonidos, multiplicadas hasta lo infinito, cuya variedad está todavía muy lejos de agotarse, han constituído siempre la música, desde los ensayos más embrionarios hasta el arte más refinado.

No contentos con producir sucesivamente los sonidos encerrándolos en las leyes de una tonalidad y de un ritmo, los músicos concibieron la idea de superponer y hacer oir á la vez dos, tres, cuatro y á veces más; así formaron la *harmonía*, que podría definirse diciendo que es el arte de combinar los sonidos de modo que se oigan simultáneamente. Este conjunto de sonidos superpuestos presenta dos caracteres muy distintos: ó el oído experimenta una sensación como de reposo, ó, por el contrario, alguna de estas combinaciones lo deja en suspenso y, por decirlo así, inquieto; entonces exige imperiosamente el reposo que se le ha hecho desear. En el primer caso, hay harmonía *consonante;* en el segundo, *disonante*. La historia nos enseña por qué peripecias las disonancias se han tornado consonancias, y viceverss; pero, en principio, las superposiciones de notas, llamadas *acordes*, han sido siempre designadas según esta división.

A la tonalidad, al ritmo y á la harmonía viene á unirse otro elemento, el *timbre*, que juega en la música idéntico papel que el colorido en la pintura. No contentándose el hombre con cantar, quiso inventar voces ficticias que permitiesen variar los sonidos, y halló entonces lo que se llama *instrumentos de música*. Aunque son muy numerosos, to-

---

(1) Lussy (Matthis): *El ritmo musical*.

dos los instrumentos pueden reducirse á tres tipos principales: 1.°, instrumentos de cuerda; 2.° instrumentos de viento; y 3.°, instrumentos de percusión. Los de cuerda se subdividen en dos especies, según que las cuerdas son puestas en vibración mediante un arco, como en el violín, ó mediante los dedos, como en la guitarra. Existen también instrumentos cuyas cuerdas son heridas por martillos.

En los instrumentos de viento se distinguen tres tipos principales: los de pico ó lengua, como la flauta, en la cual el aire vibra al chocar contra un bisel, y los de estrangul sencillo ó doble, como el oboe ó el clarinete, en los cuales una ó dos finas lengüetas de caña entran en vibración mediante los labios y hacen resonar, por consiguiente, el aire contenido en el cuerpo del instrumento. En los instrumentos de embocadura, el aire, empujado con fuerza en una especie de boquilla, resuena precipitándose en uno ó varios tubos. Estos tubos son generalmente de metal, lo que hace que los instrumentos de embocadura, como la trompa, la trompeta, el trombón, etc., etc., se designen comúnmente con el nombre de *instrumentos de metal*. Por último, los instrumentos de percusión son los que resuenan cuando se los golpea, sea con la mano, como la pandereta; sea con baquetas, como el tambor ó los timbales; sea por medio de badajos, como las campanas y campanillas; sea cuando se les hace chocar unos contra otros, como las castañuelas y los platillos. A pesar de la multitud de transformaciones que han experimentado estos instrumentos, desde la más remota antigüedad hasta nuestros días, siempre han producido sus sonidos por medio de cuerdas, del pico, del estrangul, de la embocadura ó de la percusión.

Estas definiciones son bastante fastidiosas, pero indispensables. El sonido, el ritmo, el timbre serán, en efecto, los personajes principales, por decirlo así, de esta historia, bajo la forma de melodía, medida, harmonía ó instrumentación. Dejaremos á un lado los orígenes primitivos de la música, pues además de estar abierto ese campo á todas las

hipótesis imaginables, el asunto es más propio de la filosofía, y aun de la antropología, que de la historia artística. Comenzaremos, pues, con los pueblos del antiguo Oriente, quiero decir los egipcios y asirios, en el momento que un arte musical aparece verdaderamente constituído. Atravesando por Grecia y Roma, trataremos de hallar los lazos de unión entre la música antigua y la moderna, pues, hay que desengañarse, en la historia musical no existen lagunas; lo que sucede es que se ignoran muchas cosas. Si los anillos de la cadena se nos muestran desligados, es porque los historiadores no han sabido unirlos.

La Edad Media nos descubrirá los orígenes de la música moderna, de nuestra harmonía, de la tonalidad, que es hoy el fondo de nuestra lengua musical. De los músicos primitivos de la Edad Media á los grandes maestros que, desde el siglo XVI al XVIII, han sido los precursores y creadores de nuestro arte moderno, la transición será fácil; finalmente, la música contemporánea pondrá fin á esta historia, que será el resultado inevitable y lógico de todos los acontecimientos desarrollados en nuestra presencia, desde la antigüedad hasta nuestros días.

Ya lo hemos dicho: ésta es una historia de la música, y no de los músicos. Nombres, fechas, títulos de composiciones; he aquí lo que podremos decir acerca de ellos, á menos que algunas anécdotas, algunos detalles de su vida se refieran directamente al elemento histórico de sus obras. Este reducido volumen no sería suficiente para exponer, ni en compendio, la biografía de cada uno de los maestros que han contribuído sucesivamente á los progresos del arte musical.

Ambros. *Geschichte der Musik*, 5 vol. in 8.°, 1880-1882 (no llega más que hasta el siglo XVI).

Brendel (Franz). *Geschichte der Musik*, in 8.°, 1878.

Berney. *A general history of musik*, 2 vol. in 4.°, 1788-1801.

Clément. *Diccionario lírico*, in 8.°, 1869.

Fétis. *Historia general de la música*, 5 vol. in 8.°, 1869 á 1876. (No llega más que hasta el siglo XIV.) *Resumen filosófico*

de la historia de la música, primer vol. *Biografías de músicos* (1.ª ed.)—*Biografías de músicos* (2.ª ed.), 8 vol. in 8.°, 1860-1865, con 2 vol. de suplemento por A. Pougin, 1878-1880.

Forkel. *Allgemeine geschichte der musik*, 2 vol. in 4.°, 1788 á 1801.

Grove. *A dictionary of music and musicians*, 1850-1880. In 8.°, 1879, 3 vol., último publicado.

Hawkins. *History of the science and practice of music*, 3 volúmenes in 4.°, 1777. Nueva edición, 1853.

Laborde. *Ensayo sobre la música antigua y moderna*. 3 volúmenes in 4.°, 1780.

Langhans. *Die musik geschichte in Zwölf Vorträgen*. In 8.°, 1879.

Marcillac. *Historia de la música y de los músicos en Italia, Alemania y Francia, desde la Era cristiana hasta nuestros días*. Un vol. in 8.°, 1879.

Mendel. *Musikalisches conversation's Lexicon*. 10 vol. in 8.°, 1870-1878.



Fig. 1.ª—Orquesta egipcia.

LIBRO PRIMERO

La antigüedad.

CAPÍTULO PRIMERO

EL ANTIGUO ORIENTE

Los asirios, los egipcios y los hebreos.

Recorriendo nuestros museos, abriendo esas espléndidas obras que hacen revivir ante nuestros ojos el antiguo Oriente del Egipto y de la Asiria, de Tebas, de Nínive y de Babilonia, se asombra uno del lugar que ocupa la música en todas esas numerosas representaciones. Coros de cantores, largas filas de bailarinas balanceándose voluptuosamente al son del *magadís* y de las *nablas;* marchas triunfales en que los reyes están representados arrastrando detrás de sus carros á los pueblos vencidos, al son de tambores y arpas; todas las grandes ceremonias del culto, todas las brillantes manifestaciones de la victoria en esos pueblos que fueron los más antiguos y poderosos del mundo antiguo, desarro-

llándose sobre esos cuadros de piedra, prueban que allí la música desempeñaba importantísimo papel.

Arte que tales vestigios ha dejado, debió florecer en gran modo, por más que se haya perdido para nosotros. Preciso es confesarlo: no conocemos más que el exterior musical de aquellos pueblos. Sabemos, á no dudarlo, que poseían una música muy adelantada; que la empleaban en las fiestas religiosas, en la guerra y en los festines; que se verificaban muchos conciertos vocales é instrumentales en las casas particulares, y que esos pueblos conocían los instrumentos de cuerda, de viento y de percusión, así los más sencillos como los más complicados. Pero detengamos aquí nuestra ciencia: penetrar más adelante sería invadir el dominio de la hipótesis.

Recordemos, pues, rápidamente, antes de describirlos al detalle, los principales monumentos en que se encuentran representaciones musicales, y comencemos por Egipto, pues es el que encierra más ricos tesoros.

Tebas, la tumba de Ramsés III (1250 antes de Jesucristo), el interior de las pirámides y las grutas de «El Berseh», los frescos, las esculturas, los papiros, son los monumentos que mejor nos han enseñado la música de esos pueblos. Tan pronto vemos por toda orquesta á un cantor acompañado de hombres y mujeres palmoteando, como de numerosos y espléndidos instrumentos.

Las arpas se encuentran á menudo en los monumentos. Unas son grandes y tienen magníficos adornos, mientras que otras son pequeñas y portátiles, pero todas de formas elegantes, con un número variable de cuerdas, que oscila entre cuatro y veintidós.

Pueden distinguirse tres clases de arpas. En primer lugar, unos instrumentos grandes, como la espléndida arpa cuya figura fué hallada por el viajero Brucio, en el siglo pasado, en la tumba de Ramsés III (1250 antes de Jesucristo). *(Figura 2.)*

El instrumento descubierto por Brucio tiene trece cuer-

das y está magníficamente adornado; hállanse también, en algunos monumentos, arpas grandes que tienen diez ó doce cuerdas.



Fig. 2.ª—Arpista egipcio. (Tebas, época de Ramsés III.)

En la segunda clase están las arpas de pequeñas dimensiones; unas se tocaban puestas sobre las rodillas ó sobre algún mueble, y las otras eran llevadas sobre una especie de

pie. El número de sus cuerdas era muy variable; un instrumento de este género, existente en el Museo del Louvre, parece haber tenido veintiuna. Otras arpas, más pequeñas todavía, de tres, cuatro y cinco cuerdas, se llevaban sobre el hombro derecho.

El tercer género es el del *trígono;* procede del mismo principio sonoro que el arpa, diferenciándose de ella por tener forma triangular.

Los egipcios conocían también las liras; pero los modelos que de este instrumento existen en los Museos de Leyden y Berlín presentan formas sin elegancia alguna. Estas liras tenían de seis á doce cuerdas, y los músicos las tocaban poniendo el instrumento verticalmente delante de sí.

Por último, los instrumentos de cuerda, que parecen haber sido patrimonio de la Edad Media, como el laúd y la guitarra, eran ya conocidos de los egipcios, bajo los nombres de *tambourah* y *eoud.*

Las formas de estos instrumentos son numerosas: el músico apoya el *tambourah* sobre su pecho, hiriendo con la mano derecha las cuerdas, que sujeta con la izquierda en la parte superior. El número de cuerdas parece no haber pasado de cuatro. *(Fig. 3.)*

Si de los instrumentos de cuerda pasamos á los de viento, encontraremos menor variedad; sin embargo, las flautas son todavía bastante numerosas. Unas eran muy largas, y se tocaban de lado; otras, muy cortas y agudas. Algunas veces se encuentran también flautas dobles. Las trompetas rectas eran de madera y de cobre. *(Fig. 1.ª)*

Como en todos los pueblos antiguos, los instrumentos de percusión ocupaban lugar considerable entre los egipcios, que tenían tambores de todas clases, tamboriles, platillos, crótalos y sistros. Nótese también que las palmadas acompañaban á menudo el baile y el canto.

Tocaban sus tambores, ya valiéndose de baquetas, ya simplemente del puño. En 1823 se descubrió en Tebas, en un sepulcro, una especie de tambor de baquetas, muy grande y

enteramente parecido al que todavía usan los árabes bajo el nombre de *darabukkeh*. Los tamboriles ó tambores de pequeñas dimensiones eran también muy numerosos; los había redondos y cuadrados; otros, muy pequeños, eran sostenidos con la mano izquierda, mientras que con la derecha se los hacía sonar.



Fig. 3.ª—Tambourah ó laúd egipcio. (Necrópolis de Tebas.)

Las campanillas y los címbalos no quedaban olvidados, así como los crótalos ó castañuelas; pero el instrumento de percusión por excelencia, en Egipto, era el sistro. El sistro, compuesto de varillas de hierro, cuya sonoridad se aumentaba por medio de anillos de bronce, estaba muy extendido y

desempeñaba un papel importantísimo en los sacrificios y en las fiestas públicas y privadas. *(Fig. 4.)*

Para abreviar, ponemos á continuación la lista de los grupos de instrumentos más curiosos hallados hasta el día, esculpidos ó pintados en los monumentos egipcios. Algunas de estas representaciones son verdaderas caricaturas, que no carecen de gracia.



Fig. 4.ª—Sistro egipcio. (Necrópolis de Tebas.)

1.º Dos arpas, con seis y siete cuerdas, respectivamente, y una flauta.

2.º Un arpa de doce cuerdas, dos tamboriles, una mujer dando palmadas.

3.º Un arpa de ocho cuerdas, un tambourah, una flauta doble.

4.º Un arpa de ocho cuerdas, dos tambourah, una flauta doble.

5.º Una lira de diez y ocho cuerdas, un arpa grande de catorce, una flauta doble, una mujer dando palmadas.

6.º Un arpa pequeña de siete cuerdas, cinco músicos palmoteando, dos cantores. (Pirámide de Gizeh.)

7.º Música en un sacrificio: un arpa de ocho cuerdas, dos flautas, un tambourah.

8.º Dos sacerdotisas con sistros.

9.º Pequeña banda militar: un tambor de mano, una trompeta, crótalos.

10. Concierto privado, compuesto de una flauta doble y de cuatro músicos palmoteando.

11. Tres tamboriles, dos cuadrados y uno redondo.

12. Cocodrilos dando un concierto.

13. Otro concierto de animales: un mono toca la flauta doble; un cocodrilo, el tambourah; un león, la lira, y un burro, el arpa. *(Fig. 5.)*

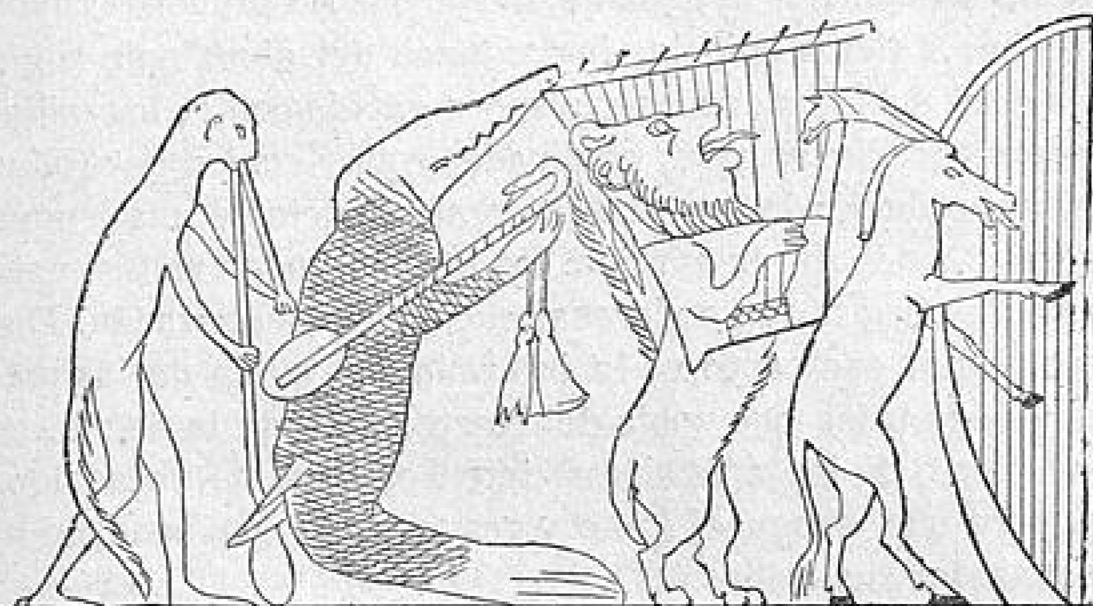


FIG. 5.ª—CONCIERTO CÓMICO. (Fragmento de un papiro egipcio.)

14. Un fresco de la dinastía XVIII representa un concierto con danzas curiosas; la orquesta se compone de dos trígonos, un arpa grande, una lira, una flauta doble y un tambourah.

Como se ve, las representaciones son numerosas, y eso que no hemos citado más que las principales; pero ¿qué clase de música ejecutaban estos instrumentos? He aquí lo que no podríamos decir sin entrar en hipótesis. El Oriente ha cambiado poco desde la antigüedad, á pesar de las mil revoluciones de que ha sido teatro; muchos de los instrumentos que hemos mencionado son hoy los mismos. Permítasenos citar un poético cuadro, que menciona un historiador moderno, que ha oído cantar á Egipto, por decirlo así, y que hubiera podido comprender el lenguaje de la estatua de Mem-

mon, saludando con un murmullo musical la salida del Sol.

«... La multiplicidad de notas, que es aún lo característico de la música preferida actualmente en las orillas del Nilo, excluye la posibilidad de efectos poderosos y produce con exactitud, si su efecto se prolonga, la impresión de los harmónicos murmullos naturales de que los egipcios gozan. Estas harmonías, claramente perceptibles, son obra del Sol y de las aguas. Por la mañana, desde que los primeros rayos calientan la tierra egipcia, impregnada del abundante rocío de la noche, la humedad se evapora rápidamente, los millares de piedrezuelas y las empinadas rocas crujen por todas partes, produciendo, en el sepulcral silencio de una blanca aurora, á modo de un cántico. En los profundos valles, esta harmonía tórnase tan poderosa, que cautiva el corazón. Durante el día, ese canto es la interminable queja de las palmas y de la brisa que sopla del Norte; durante la noche, es el concierto de los animalejos, intenso, lleno de notas agudas, pero que ahoga el lento y grave ruído que produce el río al azotar sus orillas» (1).

Si desde las orillas del Nilo pasamos á las del Tigris y Eufrates, á Nínive y á Babilonia, vemos que los asirios eran también ricos en instrumentos y representaciones musicales.

Los numerosos instrumentos representados en los bajorelieves asirios no tienen la elegancia y la riqueza del arte egipcio, á pesar de ser, en su mayor parte, más modernos, pues sólo datan de diez siglos antes de Jesucristo; pero son parecidos y revelan traer el mismo origen.

Las arpas, en las cuales pueden distinguirse las cuerdas y las clavijas que sujetan éstas, tienen, en general, mayor número de cuerdas que las arpas egipcias; pero sus especies son menos variadas. *(Fig. 6.)*

El trígono está representado entre los asirios por un instrumento bastante complicado, que se denomina *nabla:* este instrumento ha llegado hasta nosotros bajo la forma del tím-

(1) Mario Fontane: *Historia universal. Los egipcios,* pág. 357.

pano de los cíngaros. Tenía nueve cuerdas extendidas sobre una especie de cuerpo sonoro de madera, colocado horizontalmente delante del músico, quien hacía vibrar las cuerdas hiriéndolas con dos pequeños martillos. *(Fig. 7.)*

Como los egipcios, los asirios conocieron el tambourah, especie de guitarra. En Susa, una imagen de Astarté ó de Militta, diosa asiria de la música, nos ofrece un instrumento de este género.



Fig. 6.ª—Arpa asiria.

Los instrumentos de viento están representados por las flautas sencillas y dobles; pero éstas se diferencian de las egipcias en que son mucho más cortas. *(Figura 8.)*

El tamboril, dos pequeños tambores ó timbales que se tocan con las manos, instrumento usado todavía por los persas, un tambor alargado y varios címbalos; tales son los instrumentos de percusión encontrados en Nínive y en Kouyunjik. *(Figuras 9 y 10.)*

Una breve lista permitirá ver de una sola ojeada las representaciones más interesantes, descubiertas entre las ruínas de Nínive y Babilonia.

1.° Siete arpas, una nabla, una flauta doble, un coro de niños.
2.° Arpa y tambourah, en Kouyunjik.
3.° Lira, arpa y flauta doble, en Kouyunjik.
4.° Dos nablas, en Nimrod y en Kouyunjik.
5.° Una nabla y un tambor, en Nimrod.
6.° Cuatro nablas, en Kouyunjik.
7.° Dos liras y un tamboril, en Kouyunjik.
8.° Tres liras.

Para tener alguna noción acerca de la música de los asi-

rios y de los egipcios, de quienes no queda huella de música escrita, hemos tenido que contentarnos con las representaciones figuradas; pero ni siquiera nos queda este recurso tratándose de los hebreos, pues no han dejado ningún monumento auténtico de su arte musical, y, sin embargo, han hablado mucho de música en sus libros sagrados.

Es sensible que un pueblo de tan hermosa literatura, tan



FIG. 7.ª—ASOR ASIRIO.

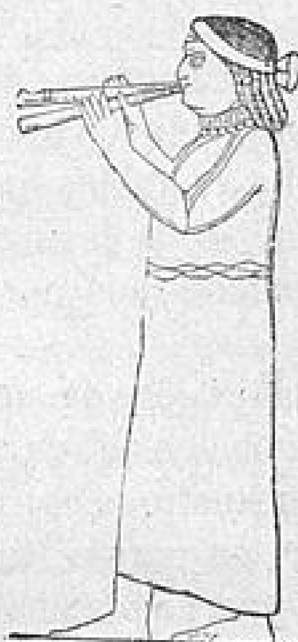


FIG. 8.ª—FLAUTA DOBLE, ASIRIA.

admirablemente dotado respecto de la poesía, no haya podido legarnos nada acerca de su música. No obstante, este arte no fué descuidado por el pueblo de Israel, que le dió capital importancia en las ceremonias públicas y en la vida privada. ¡Con qué placer sabríamos cuál fué la música que acompañó aquellos sublimes cantos! Pero ya se ha dicho: faltan los monumentos que podrían representarla, y tendremos que contentarnos con hojear los libros sagrados, torturando cada una de sus expresiones, fatigándonos con inútiles esfuerzos para levantar el tupido velo del pasado.

En efecto; la Biblia, en cada una de sus páginas, menciona la música. Dejamos á un lado los hechos fabulosos, Tú-

bal y Júbal, inventando los instrumentos, y el cántico de Moisés, entonado después del paso del mar Rojo. Una vez establecidas las doce tribus en Palestina, se las ve hacer gran uso de la música, dándole preeminente lugar en el culto y hasta en el gobierno. Alcanzó grandes progresos bajo la administración de los Jueces, y Samuel, el último y más respetado de todos ellos, fundó en Ramah una escuela de profetas y de músicos. Allá fué donde un día se refugió David, huyendo de la persecución de Saúl.

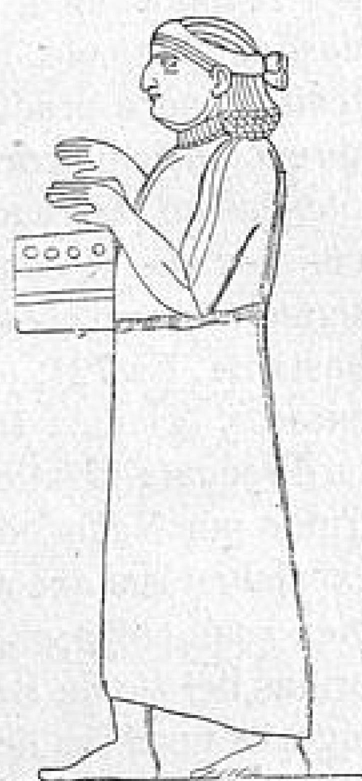


Fig. 9.ª—Tambor asirio.

Sabida es la exaltación lírica que experimentó David cuando subió al trono; el pueblo participó de ella, y desde aquel día la música formó parte de todas las grandes manifestaciones políticas y religiosas. David proyectaba la construcción de un templo digno de contener el Arca Santa, y organizaba al mismo tiempo un servicio musical considerable, desempeñado por turno entre los individuos de un Cuerpo de cuatro mil cantores y músicos. Doscientos ochenta y ocho fueron elegidos por él para instruir á los demás y enseñarles la práctica del canto. Tres de estos maestros se han hecho particularmente célebres: Asaph, Eman, Eduthun, á los cuales suele agregarse Ethan. Esta compañía fué elegida de entre los hijos de Leví, y estaba bajo las órdenes de un jefe supremo, Hananías, que sólo podía ser relevado por el rey.



Fig. 10.
Címbalos asirios.

En circunstancias ordinarias, el servicio divino era desempeñado por doce cantores y otros tantos instrumentistas, repartidos de este modo: nueve arpistas, dos tocadores de

cítara y uno de címbalos. El número de músicos era proporcionado á la importancia de la fiesta. A juzgar por un texto del *Talmud*, en el santuario no debían oirse voces femeninas; en el templo, las mujeres eran reemplazadas por jóvenes levitas; pero practicaban sus devociones entre sí, bajo la dirección de un corifeo. Adscriptas á la Corte del rey y empleadas en los regocijos públicos y en los funerales, había mujeres que se consagraban al canto. Después del cisma que siguió á la muerte de Salomón, la música del templo decayó bastante. En 721, el reino de Israel fué invadido por Salmanasar, y las diez tribus quedaron esclavas; dos siglos más tarde seguía idéntica suerte la Judea, cuyo templo fué destruído por Nabucodonosor. Sábese en qué sublimes cantos exhalaban sus quejas los hebreos cautivos; pero sábese también «que colgaron sus arpas de los sauces que poblaban las orillas del río de Babilonia». El historiador sólo cuenta con algunos nombres de instrumentos citados por Daniel, cuando refiere cómo quiso el rey obligar á los judíos á que adorasen el ídolo de oro, y para eso, tales nombres pertenecen á la lengua de los vencedores. He aquí los versículos de Daniel, que nos enseñan los nombres de los instrumentos asirios: «Un heraldo grita á grandes voces: ¡Escuchad lo que se os manda, pueblos, naciones, hombres de todas lenguas! En el momento que oigáis el sonido de la trompeta, de la zampoña, del tambourah, de la sambuca, del salterio, de la cornamusa y de todas las clases de instrumentos músicos, os prosternaréis y adoraréis la estatua de oro que hizo levantar el rey Nabucodonosor.»

Se han formado numerosas listas de instrumentos hebreos. Torturando los textos se han enriquecido, pero difieren poco de las de los egipcios y de los asirios. Entre los instrumentos más célebres debe contarse el kinnor, la nabla, el salterio, la cornamusa, la trompeta sagrada, que aun se emplea en las sinagogas, el *hatsotserah*, especie de trompeta cuyo género y timbre no se han podido definir, lo mismo que *tzeltzelem metzillut*, el *keren*, etc. En el pequeño nú-

mero de monumentos judíos se han conservado algunas medallas de Simón Nasi y de Bar-Cockab, selladas en la época de la revolución de los judíos, bajo Adriano; estas medallas representan liras evidentemente griegas; pero otra medalla del mismo Simón, que tiene dos trompetas, presenta un carácter hebraico bien marcado.

He aquí, pues, en resumen, lo que nos dan los textos y monumentos sobre el arte musical judío; en todo ello, nada nos ha quedado de música propiamente dicha, ni un signo, ni una nota. Sin embargo, si se piensa en la prodigiosa tenacidad de ese pueblo, único que ha vivido en el mundo durante veintitrés siglos sin mezclarse con las otras naciones, sin perder su idioma ni sus tradiciones, se está autorizado para creer que, á pesar de las transformaciones que han podido experimentar, las melodías que se cantan aún en las sinagogas, algunas de las cuales melodías son muy bellas, deben haber conservado de los antiguos cantos del templo como un perfume de la Judea.

Chappel. *The histoy of music*. In 8.°, 1874.

Engel. *The music by the most ancient peoples*. Londres, in 8.°, 1864.

Fétis. *Historia de la música*. T. 1.°

Lepsius. *Denkmäler aus Ægipten und Æthiophen*. 12 volúmenes in folio.

Naumbourg. *Zemiroth Israel, colección de cantos israelitas*. In 4.°, año 1876.

Prisse d'Avennes. *Historia del arte egipcio, según los monumentos*. In folio.

CAPÍTULO II

LOS GRIEGOS

La música griega: teóricos, filósofos y comentaristas.—*Orígenes fabulosos:*
la lira y la flauta, Apolo y Marsias; la lira y la cítara, Apolo y Mercurio.—
Sistema musical de los griegos: los tonos y los modos; los ritmos y la no-
tación.—*Cantos griegos:* el *ethos* y el carácter de las melodías, la harmo-
nía, la filosofía musical.—*Instrumentos músicos:* las liras, las flautas, las
trompetas, la percusión.—*Los cantos nómicos y los coros:* el pean, el diti-
rambo, las fiestas, los juegos ó concursos.—*El teatro:* la tragedia, la co-
media, los conciertos privados.—*Los músicos:* poetas, *virtuosi*, auletas,
citaristas, cantores.—Resumen.

«Los griegos fueron los artistas más admirables del mundo: grandes escultores, arquitectos de genio, poetas sublimes, han debido necesariamente ser también grandes músicos.» A pesar de ser especioso este razonamiento, no por eso deja de ser fácil su refutación. Con su admirable gusto, con un sentimiento innato de la gran simetría con que están enlazadas todas las artes, los griegos habían adivinado el poder y la belleza de la música, ó, por mejor decir, de las *artes de la música,* pues comprendían en la misma trilogía la poesía, la música y el baile; conocían, pues, y practicaban *una* música; pero no *la* música en el sentido absoluto que nosotros atribuímos á esa palabra.

Nuestra música es esencialmente moderna; parece uno de esos monumentos levantados sobre las ruinas del mundo antiguo, después de las invasiones bárbaras. Faltaban al arte

musical de los griegos algunas de las condiciones que hacen ser música la música moderna. El curso de este relato demostrará que, fuera del ritmo y de la melodía, cosas que los griegos poseyeron, existen otras formas musicales que desconocieron, hasta el punto de no tener la menor idea, por la sencilla razón de que no pudieron tenerla.

Los siglos XV y XVI son contados entre las grandes épocas del arte. ¿No se admira en ellos á Rafael y á Miguel Angel? Luego los mismos siglos debieron haber producido al propio tiempo á un Gluck, á un Mozart, á un Beethoven y á un Weber, lo cual no es así. Por grande que sea, el más grande de los músicos de esta época no puede ser comparado con los que acabamos de citar. Que los griegos han cantado es incontestable; que han cantado bien, debemos creerlo, pues que lo dicen; pero de que hayan elevado el Partenón, de que hayan esculpido en mármol la Venus de Milo, de que nos hagan llorar todavía ante las desgracias de Edipo, no se sigue que su música haya igualado á su arquitectura, á su escultura ó á su poesía. En nuestros tiempos, un siglo ha bastado para producir el *Alceste*, de Gluck; el *Don Juan*, de Mozart; la sinfonía en *do* menor, de Beethoven; el *Freyschütz*, de Weber; el *Guillermo Tell*, de Rossini; los *Hugonotes*, de Meyerbeer; *Lohengrin* ó *El anillo de los Niebelungen*, de Wagner. Al propio tiempo, los pintores nos daban las *Logias* ó *Galerías*, de Rafael; los escultores, el *Moisés* ó el *Pensieroso*, de Miguel Angel, y los poetas, el *Poliuto*, de Corneille.

Lo que sabemos de los griegos nos viene de dos fuentes: en primer lugar, los tratados teóricos y filosóficos que nos han dejado, y tres himnos de una época de decadencia, más algunas notas de cítara; en segundo lugar, los doctos é ingeniosos comentaristas, que, á vueltas de muchas hipótesis, han llegado á descubrir algunas verdades.

Tales son las fuentes donde tomamos hoy nuestros conocimientos sobre el arte griego; pero, vista en conjunto, su historia primitiva ha seguido naturalmente las peripecias de

diversas invasiones llegadas de todas partes, y á cuya terminación se pobló la península helénica.

Esas numerosas evoluciones tomaron en la viva imaginación de los griegos la forma aprehensible y poética de fábulas ó mitos; así es que casi siempre puede simbolizarse con un instrumento cada una de las grandes luchas que contribuyeron á formar la música griega. Los mitos más remotos nos muestran la flauta frigia y la lidia luchando contra la lira doria. Se ve á Orfeo, desgarrado por las Bacantes de Dionisio; Apolo lo venga cruelmente en Marsias. En resumen: á pesar de la derrota de la flauta, la lira se reparte con ella el imperio de la música; Midas había juzgado bien, sin saberlo.

Apenas terminó, de común acuerdo, esta batalla, cuando comenzaba otra. Los dorios descendían de las montañas de la Tracia; al Sur de Grecia encontraron poblaciones venidas de Egipto y de Fenicia; Apolo, dios de la lira simple, tuvo que luchar contra Mercurio, que llevaba la cítara de numerosas cuerdas. ¿Cuántos siglos duró la lucha? Nadie lo sabe. En muchos monumentos se ve á Apolo disputar á Mercurio el trípode de Delfos; se sabe que allí quedó vencedor, mas no sucedió lo mismo con el imperio de la música, y el desenlace de la gran disputa de la lira y de la cítara, tan á menudo representada, fué que el dios del Sol tuvo que repartir su imperio con su rival. La lira, la flauta y la cítara; Apolo, Baco y Mercurio, tales son los grandes símbolos de la historia musical primitiva de la Grecia. *(Fig. 11.)*

Todo este simbolismo es bastante poético; pero si de la amable fábula pasamos á la severa realidad; es decir, á la técnica de la música griega, nos encontraremos cuestiones muy extensas para un libro del género de éste; así, pues, debemos contentarnos con algunas definiciones y con un resumen elementalísimo y, por consiguiente, muy incompleto.

Los griegos tomaban por base la extensión general de la voz humana; es decir, unos veinticuatro sonidos, pues esta extensión ha variado á menudo. Dividían teóricamente esta extensión en fracciones de ocho sonidos ú *octavas*, que,

como dice Aristógeno, comprendían toda la música; después, volviendo á tomar la escala general, la dividían, en la práctica, en fracciones de cuatro sonidos ó *tetracordos*. El conjunto de los tetracordos se denominaba *teleusis;* esta palabra representaba así el sistema musical de los griegos.



FIG. 11.—DISPUTA DE LA LIRA.

La nomenclatura musical del pueblo griego era en realidad de las más complicadas, pues no tenían, como nosotros, sílabas para nombrar las notas. En la práctica se servían de letras, y en la teoría designaban las notas por el lugar que ocupaban en un tetracordo. Cada tetracordo tenía su nombre: *hypaton* significaba grave; *méson*, el del medio; *diezeugmenon*, conjunto; *hyperbóleon*, agudo. En cada uno, el nombre de la nota recordaba el tetracordo á que pertenecía; el *proslambanómenos* (añadido) indicaba la del punto de partida; *hypathypatos*, por ejemplo, la nota grave del tetracordo grave; *mese*, la del medio de toda la escala; *nete*, la nota aguda; *paranete*, la que estaba inmediata á la más

aguda; *lichanos*, que significaba índice, quería decir que esta nota se tocaba con el índice en la lira.

Los griegos conocían todos los intervalos que nosotros poseemos; es decir, el tono, el semitono y aun el cuarto de tono. El tono daba origen al sistema *diatónico;* el semitono, al sistema *cromático*, y el cuarto de tono, al sistema *enharmónico*.

Las diferentes escalas formaban los modos, y cada uno de estos modos tenía un origen que se refería al nombre de un músico célebre, generalmente fabuloso. El dorio se atribuyó á Polymnesto de Tracia; el jonio, á Pitermo de Mileto; el eolio, á Lasos de Hermiona; los modos lidio y frigio, á las divinidades y á los poetas de la Grecia Asiática que habían luchado contra Apolo, es decir, á Hyagnis, á Marsias, á Cibeles y á Olimpo. Entre los modos secundarios y compuestos había uno célebre, el *mitsolidio*, tono complicado y relativamente moderno, que se atribuyó á Safo y á Pitoclides. La música de la Edad Media ha conservado sobre todo el dorio, el frigio y el mitsolidio, pero con profundas alteraciones, y estos modos son todavía los que más se aproximan á nuestros tonos modernos.

Hemos dicho que la música se componía de dos partes esenciales, el sonido y el ritmo; podría añadirse que el sonido es la materia, y el ritmo, el espíritu de la música; pero, á pesar de todas las evoluciones de nuestro arte, el ritmo es el que ha sufrido menos cambios.

La simetría es al ritmo lo que el canto al sonido musical: no es otra cosa que la combinación de medidas, como el canto es la combinación de sonidos; sólo que el ritmo puede existir sin el canto, y no hay canto que no posea algún ritmo. Para encontrar la simetría rítmica de los antiguos, á falta de melodías, se ha recurrido á amoldar la rítmica musical á la prosodia de los versos griegos.

El medio era ingenioso, y ha dado buenos resultados. Sin embargo, es prudente no exagerar este sistema, confundiendo el metro poético con el ritmo musical, porque exagerando

un principio justo, se llegaría á querer reconstruir la historia de la música sobre los coros de Atalia ó los poemas de óperas.

El sonido y el ritmo se representan ante la vista y el espíritu por medio de la notación. Los griegos son los pueblos más antiguos (á excepción de los indios y los chinos) que nos han dejado una escritura musical. Sabemos, poco más ó me-

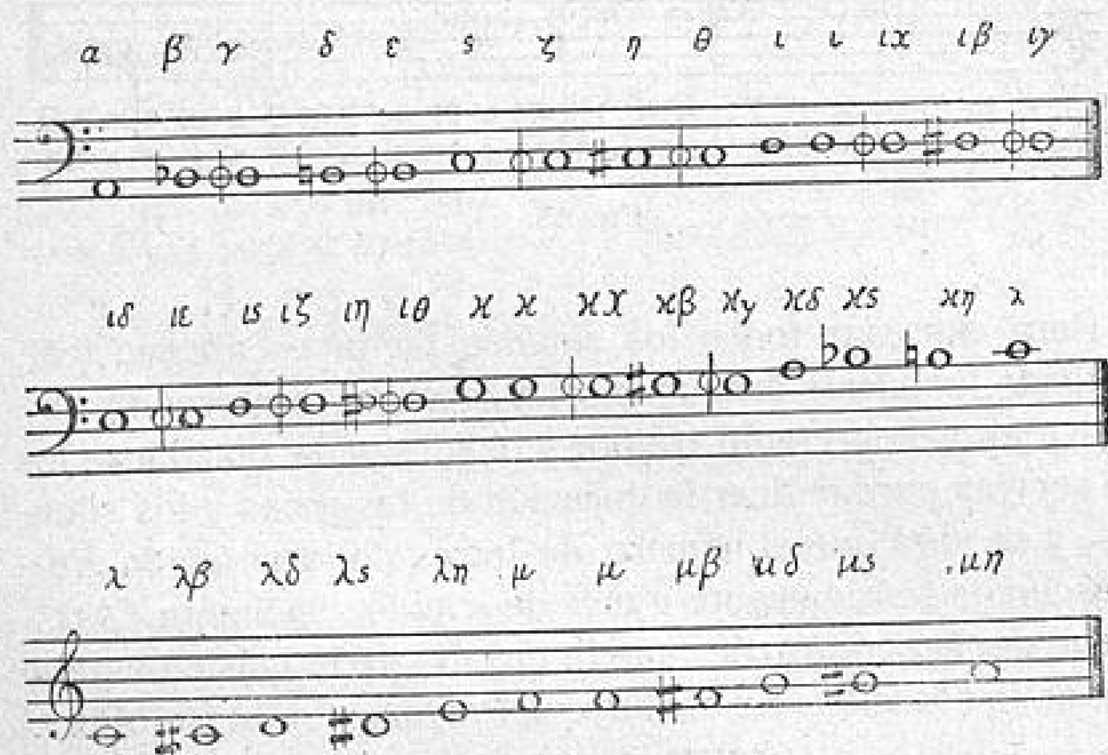


Fig. 12.

nos, cómo los griegos escribían su música, y esto en dos épocas diferentes. Poseían dos notaciones: una para el canto y otra para la música instrumental; pero ambas estaban basadas en el mismo principio; es decir, que empleaban las letras del alfabeto, enteras, truncadas ó vueltas. En la escritura más antigua, los sonidos se representaban por combinaciones de letras, simples unas y dobles otras. *(Fig. 12.)*

Hállanse señales de la doble notación griega, llamada nueva, para voz é instrumentos en Alipio, en Baquio el Viejo, en un manuscrito anónimo, que contiene ejemplos, des-

graciadamente poco numerosos, de música instrumental, y en tres himnos. Aquí todavía sirven de signos las letras del alfabeto; pero para suplir su insuficiencia, y á fin de distinguir las unas de las otras, se las empleaba rectas y echadas. Las letras rectas dominaban en la notación destinada á las voces; las letras derribadas eran empleadas principalmente para la notación instrumental. *(Fig. 13.)*

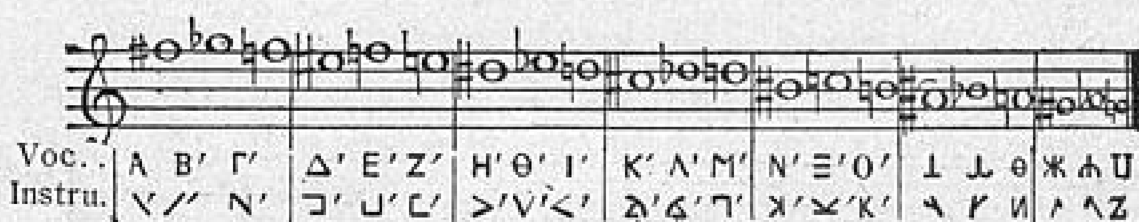


Fig. 13.

Para expresar todos los sonidos de la escala musical, contando la música instrumental y la vocal, era preciso emplear á lo menos ciento treinta y ocho signos; añádanse los que servían para indicar la duración de las notas y los silencios, y se verá que el número de letras de la notación griega ascendía teóricamente á más de ciento cincuenta. Aristógeno decía, con razón, que la ciencia de la música estaba toda en la notación. Se atribuye á Polymnesto de Colofón el haber inventado la notación griega, hacia 640; pero no demos más fe de la conveniente á esta opinión, toda vez que Pitágoras es también considerado como uno de los inventores de la notación por letras.

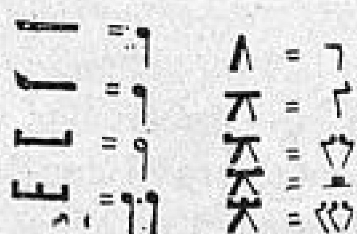


Fig. 14.

Los signos para indicar la duración de los valores y los silencios eran los que representamos en la figura 14.

Tal es el sistema de notación expuesto por Aristógeno, hacia el año 320 antes de Jesucristo, y por Alipio. Es ingenioso y bastante completo, pero carece de sencillez. Veremos, por lo demás, dando un facsímil de los cortos fragmen-

tos de música griega que nos han quedado, que, en la práctica, esta escritura se alejaba sensiblemente de la notación teórica. *(Fig. 15.)*

Hasta aquí sólo nos hemos ocupado en la teoría; pero pasando á la práctica, es decir, al canto y á la melodía, nos encontramos en situación análoga á la en que se encontrarían dentro de veinte siglos nuestros descendientes, si de pronto las obras musicales de los maestros desapareciesen y

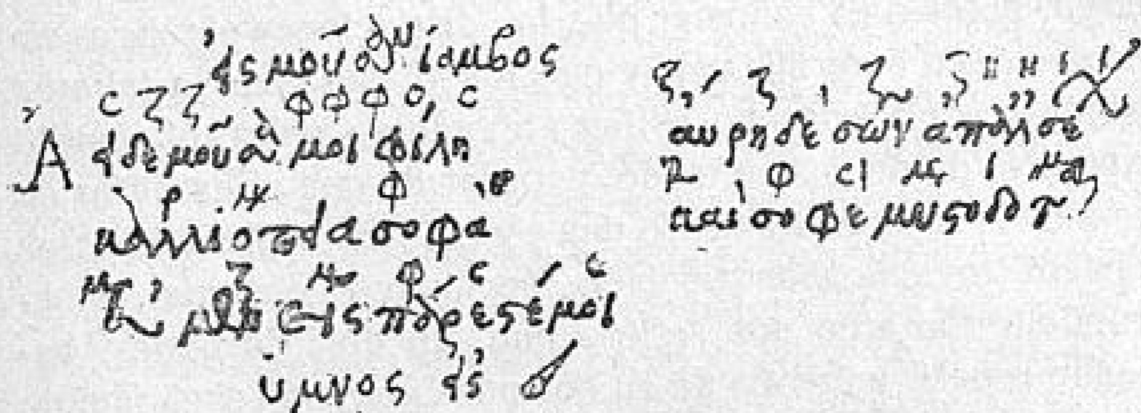


Fig. 15.—Fragmento del himno á la musa Caliope. (Manuscrito de la Biblioteca Nacional.)

no quedase de nosotros otra cosa que algunos tratados teóricos, con raros ejemplos, más unas cuarenta líneas de música.

Lo que nos queda de música antigua son tres himnos: uno á Caliope, otro á Apolo, y el tercero á Nemesis; los dos primeros se atribuyen á un nominado Dionisio, y el último, á Mexómede, músico de la decadencia del siglo II después de Jesucristo. Debemos contar también los tres primeros versos de la primera pítica de Pindaro, publicados por Kircher en su *Musurgia,* cuya música se atribuye al gran poeta tebano; pero la autenticidad de esta oda, que sería la más interesante de todas, no es indiscutible.

El ritmo y el modo constituyen lo que se llamaba el *ethos* de una melodía, es decir, su carácter. Según el empleo que de él se hacía, ó los sentimientos que inspiraba la melodía, podía ser ésta *trágica, cómica, ditirámbica, heroica,* en-

comiástica, *systáltica* (que inspiraba sentimientos tristes), *hesycástica* (tranquila), *diastáltica* (excitante y heroica). Podía cambiar de carácter, es decir, de ritmo ó de modo, por medio de la *metábole*. La metábole tiene sus semejantes, en la música moderna, en las modulaciones y cambios de ritmo. Háse atribuído su invención al poeta Archíloco (700 años antes de Jesucristo), pero es probable que sea anterior.

Cada modo tenía su carácter ó *ethos* particular; sin embargo, preciso es confesar que las distinciones estéticas no estaban bien determinadas y que los filósofos de la talla de Platón y Aristóteles no solían entenderse sobre el sentido expresivo de un mismo modo, á pesar de que el carácter de los modos no era solamente una especulación filosófica; los músicos lo aplicaban también, según les convenía, en la práctica. Plutarco nos refiere que, un día, Eurípides, haciendo repetir un trozo de su composición, vió reir á uno de los ejecutantes:

«Si no estuvieras desprovisto de toda inteligencia artística, le dijo, y de toda instrucción, no te reirías oyendo cantar el mitsolidio.»

Según nuestras ideas modernas, la melodía no es el único factor de la música; el empleo de sonidos simultáneos ó harmonía tiene también su importancia; pero escribir estas palabras *harmonía de los griegos*, es provocar terribles controversias de erudición. El mismo sentido de la palabra ha cambiado desde la antigüedad: designaba, ó el conjunto de la música, ó el modo con que se cantaba una melodía, y no, como hoy, el acorde de sonidos simultáneos. ¿Han empleado los griegos simultáneamente los sonidos? Cuatro siglos llevan los historiadores, los músicos y los teóricos discutiendo sin descanso; cada veinte años aparece acerca de este asunto un libro que corta la cuestión sin resolverla, y, cuando se ha olvidado, aparece otro que la corta de distinto modo, pero sin resolverla tampoco.

En suma: ni un texto, ni un documento auténtico prueba

con evidencia la existencia de la harmonía entre los griegos. Parece que cantaban al unísono, ó bien á la octava, cuando las voces de hombres, de mujeres y de niños estaban mezcladas: combinación que la Naturaleza misma suministra. Si algún instrumento acompañaba la voz, era al unísono, ó bien doblaba el canto en una octava superior ó inferior, lo cual se llamaba *magadiser*.

Ir más lejos en las suposiciones, sería imprudente; digamos, pues, tan sólo, que si los griegos conocieron la harmonía, fué de un modo rudimentario. En desquite, no podemos admirar bastante con qué suprema delicadeza consideraban los griegos la filosofía y la estética del arte. Daban cabida á la música en su religión y en sus leyes, la rodeaban de una muralla de preceptos divinos y humanos, cuya infracción era un sacrilegio, y hacían de ella la reguladora de su vida y de sus placeres. «Nunca cambia el estilo musical, dice Platón, sin que los principios del Estado dejen de sufrir alteración.»

Los instrumentos de música griegos participaban de esa mezcla de práctica teórica y de especulación filosófica. Una lira era, no solamente un instrumento que producía sonidos, sino el símbolo de toda la música; era también sagrada, y estaba asociada á las leyes de los dioses y de los hombres; sirviéndose de ella, se protestaba en favor de Apolo contra la flauta de Baco y de Marsias. El proceso de este último había sido revisado por los griegos mismos, pues los de Sicione presentaban con orgullo, en su templo, la flauta del infortunado rival de Apolo. El número de instrumentos representados en los monumentos de los griegos, vasos, pinturas, esculturas, etc., es inmenso; sin embargo, pueden reducirse á tres: las liras, las cítaras y las flautas, reproducidas hasta lo infinito; tales son los tres géneros de instrumentos puramente griegos; los demás son asiáticos ó pertenecen á las épocas de decadencia.

El más extendido de todos los instrumentos griegos es la lira de cuatro cuerdas, que fué en un principio la antigua lira de Apolo. Hasta una época más avanzada no se confundió

con la cítara; pero así que se hubo confundido, fué difícil distinguir ambos instrumentos en las representaciones figuradas, y reconocerlos entre la multitud de nombres que los autores les han dado. La lira era un instrumento de regulares y, á veces, de pequeñas dimensiones, con pocas cuerdas generalmente, siete á lo sumo; la cítara, más grande, mejor dispuesta para la sonoridad, tenía mayor número de cuerdas, que podían llegar hasta doce.

El gramático Pollux ha dejado, en el siglo II de nuestra Era, una lista de instrumentos de su tiempo; entre los veintiocho de cuerda que cita, la lira y la cítara tienen más de diez sinónimos; pero no hay que dar más importancia de la debida á la multiplicidad de estos nombres, porque cada país y cada ciudad designaba de un modo especial un instrumento extendido por todas partes, que, en suma, venía á ser casi el mismo.

La antigua lira griega de que habla Homero, se denomina *phorminx*. Es de construcción muy sencilla. Sobre una concha de tortuga está extendida una piel; elévanse paralelamente dos brazos, unidos por un travesaño; á este travesaño están unidos algunos anillos de cuero, y á éstos, varias cuerdas, que, pasando sobre una especie de puentecillo, van á reunirse en la parte inferior del instrumento, donde quedan sujetas. Por medio de los dedos, ó de un pequeño plectro de hueso ó de marfil, el músico hacía vibrar las cuerdas. *(Figura 11.)*

El número de esas cuerdas fué en un principio de cuatro; pero sucesivamente llegó á cinco, á siete, á nueve, á doce y aun á quince, cuando la lira se confundió con la cítara. Cada una de estas adiciones anunciaba una revolución en el arte y provocaba una guerra musical. Quinientos años antes de Jesucristo se conocían ya las liras de ocho y nueve cuerdas, y, hacia 450, las de once y doce; sin embargo, en los concursos de canto sólo se admitía la de cuatro cuerdas; Terpandro una vez se presentó al concurso con una lira de siete cuerdas y tuvo que quitarle tres. Hacia el año 500 antes de Je-

sucristo, Lasos de Hermione se servía, según dicen, de una lira de nueve cuerdas, cada una de las cuales llevaba el nombre de una musa. En suma, la lira típica, la que mejor responde al sistema musical de los griegos, aquella de la cual lord Elgin adquirió un curioso modelo que se halla en el *British Museum*, es de siete cuerdas. La lira era de madera, de cobre y de oro.



Fig. 16.—Cítara.

La cítara era un instrumento más complicado y más musical, mejor construído y más sonoro, pero de la propia familia de la lira. Dícese que fué inventada por Cepión, discípulo de Terpandro, en tiempos de Alejandro; tenía siete, ocho y más cuerdas, pero las ocho fueron las que dieron nombre á la octava.

Platón y los atenienses de antiguo abolengo desterraron de Atenas la cítara, como demasiado afeminada, cosa que llevaron á cabo en beneficio de la lira.

Esta oposición de algunos filósofos era una reacción contra los numerosos instrumentos asiáticos que habían invadido la Grecia, al mismo tiempo que el lujo asiático. Muy semejante á la lira era el *barbitos*, tocado por Anacreonte y Safo. Pero completamente asiática era el arpa grande, que se parecía á la de los asirios y egipcios; tenía hasta treinta y cinco cuerdas, lo que permitía fácilmente hacer oir dos octavas al mismo tiempo; de aquí su nombre de *magadis*. Hacia el siglo VI antes de J. C., un músico de Ambracia, Epígono, inventó ó tomó de los orientales un instrumento de numerosas cuerdas, muy semejante á la nabla asiria, y al cual le dió el nom-

bre de *epigonio*. A continuación de las expediciones de Alejandro, los griegos conocieron otros instrumentos orientales, como el pandourah, el monocordio y el tricordio; pero los emplearon poco, permaneciendo fieles á la lira y á la cítara. Los instrumentos nuevos se esparcieron principalmente en las islas más bien asiáticas que helénicas. Los griegos de pura raza habían conservado, desde las guerras pérsicas, patriótico horror por todo lo que venía de Asia. *(Figura 17.)*

Contábanse treinta y siete especies de flautas, por lo cual la *aulética*, ó arte de tocar la flauta, era una ciencia de las más complicadas. Pero hay que advertir que ese número de flautas se reduce notablemente si se piensa que los griegos comprendían bajo el nombre de *auloi* los instrumentos de embocadura, de pico y de estrangul; es decir, lo que nosotros llamamos hoy flautas y oboes. Además, las flautas tomaban sus nombres, no sólo de su tamaño, de su forma y de su timbre, sino también del empleo especial á que estaban destinadas: la *monaule* sólo tenía un conducto, la *hemiope* poseía tres agujeros, que debían estar medio tapados, y la *gingrine* era una flauta pequeña, de sonido triste, empleada en los funerales. Si las jóvenes salían en procesión, las flautas se denominaban *parthenias;* si los niños iban á la escuela, las mismas flautas se llamaban *païdicas;* las *andrias* ó flautas graves eran las que acompañaban los coros de hombres. Como la construcción no estaba muy avanzada, había varias flautas para los diferentes tonos. Construíanse de caña, de loto, de boj, de hueso, de asta de ciervo, de laurel, de marfil, de metal de oro y de plata. De todos estos numerosos instrumentos nos queda sólo un ejemplar, traído por lord Elgin.

Dos flautas son características, la de Pan y la doble. Para embocar esta última y hacerla sonar eran necesarios muchos esfuerzos; por eso los griegos se guarnecían las mejillas y los labios con una especie de montura, llamada *forbeia,* que les permitía soplar con fuerza, sin descomponer

las facciones, lo que para ellos habría sido un crimen de lesa estética. *(Fig. 18.)*

¿Quién inventó estas flautas tan diversas é ingeniosas?



FIG. 17.—MAGADIS GRIEGO, DE ORIGEN ORIENTAL.

He aquí lo que nadie sabe. Refiere, sin embargo, que Ardalas de Trecene, hacia el 850 antes de J. C., dió antes que nadie reglas de *aulética* ó arte de tocar la flauta; Pronomos

de Tebas pasa por haber perfeccionado estos instrumentos hacia 450; pero atribuyendo á los dioses todas las invenciones de este género, se hallabán los antiguos más cerca de la verdad que nuestros arqueólogos, y se ahorraban de este modo muchas investigaciones inútiles. Los griegos conocían las trompetas, pero las empleaban más en los sacrificios que en la guerra. Construíanlas de oro, de bronce y de plata. Los romanos fueron los que perfeccionaron en alto grado las trompetas. Sin embargo, había en Olimpia concursos de trompetas para los heraldos.



Fig. 18.—Flauta doble con la «forbeia».

La percusión parece haber sido menos rica entre los griegos que entre los egipcios, asirios y hebreos. Componíase principalmente de tamboriles, címbalos pequeños y grandes, sistros y triángulos. Estos instrumentos, venidos acaso de Asia, estaban ante todo destinados al culto de Baco, pues eran los atributos de las Bacantes, de los Dactilos, de los Coribantes; en una palabra: de todos los sacerdotes de Dionisio, de Cibeles y de los dioses de la naturaleza.

La música se consagró en un principio á la religión, así como los himnos parecen haber sido las primeras composiciones regulares. No hablamos de los cantos épicos; si estaban acompañados de música, según todas las apariencias, esta música era muy monótona. Los himnos y cantos sagrados llevaban el nombre de *nomos* (leyes). El más antiguo está dirigido por Olen de Delos á Apolo y á Diana. Cada uno de los grandes dioses tenía su canto propio: el ditirambo estaba consagrado á Baco; el pean, que podía llamarse canto nacional griego, á Apolo, etc., etc.; estos cantos eran acompañados de danzas. Si los coros eran tristes y lúgubres,

se clasificaban en la clase de los *trenos;* si eran alegres, pertenecían al género del *himeneo.* Hemos dicho que para cada dios había un canto; para cada canto se empleaba también el instrumento que le era más agradable: la lira y la cítara estaban consagradas á Apolo; la flauta, á Baco, obligatoria, dice Aristóteles, en todos los cantos dedicados á este dios. «Cántanse á Dionisio cantinelas ditirámbicas llenas de pasión y de transiciones, que expresan no sé qué de extraviado y desordenado... Para Apolo, por el contrario, es necesario el pean, himno severo y recogido.» (Plutarco.) He aquí, por lo demás, la descripción de esas dos célebres danzas nómicas: «Para el ditirambo, los cantores se colocan en círculo. Uno de los músicos, teniendo en sus manos conductos sonoros, produce una melodía que inspira furor; otro hace choca los címbalos de bronce. Sonidos semejantes á los mugidos de los toros surgen sin saberse de dónde, y el ruído del tambor retumba esparciendo el terror. Las paredes enloquecen y los techos se embriagan.» El *pean,* por el contrario, está lleno de dignidad y nobleza. Varios sacerdotes cretenses llegaron á Grecia, después de una peligrosa travesía, y dieron gracias á los dioses: «Ante ellos marchaba Anacto, hijo de Zeus Apolo; tocaban admirablemente el *phorminx* y levantaban los pies con gracia. En perfecto orden, y marcando la cadencia de sus pasos, subían los cretenses hacia Pytho, entonando el *Io-pean,* canto semejante al pean de Creta.»

Las fiestas eran numerosas, ya para honrar á un dios, ya para perpetuar el recuerdo de los grandes acontecimientos. Cada una servía de pretexto para juegos á los cuales concurrían los griegos para obtener premios de agilidad, de poesía ó de música. Sábese que existían cuatro grandes fiestas principales de este género: los juegos olímpicos, en Olimpia; los píticos, en Delfos; los nemeos, en Argos; y los ístmicos, en Corinto. Píndaro ha escrito los poéticos anales de esas luchas. Cada ciudad tenía también sus juegos particulares: los panatheneos, dedicados á Palas protectora de Atenas y

representados en los frisos del Partenón, son contados entre los más célebres.

Nomos, sacrificios, procesiones, juegos, todo parece haber ido á concentrarse en un arte que fué de las más espléndidas manifestaciones del genio griego, y que tomó de la música gran parte de su belleza. Nos referimos al teatro trágico y cómico.

Otros han referido, y mejor que nosotros podríamos hacerlo, los orígenes del teatro antiguo; detengámonos tan sólo un instante en lo que concierne á la música.

En la antigua tragedia, con Esquilo, los coros representan el elemento musical. En Sófocles se ve aparecer la combinación de los instrumentos con el baile; por último, la tragedia de Eurípides es enteramente musical. Sin embargo, partir de este principio justo de que la música ocupaba lugar preferente en el teatro griego, para considerar, como lo han hecho varios autores, la obra de Eurípides como una colección de óperas con arias, *trozos*, duos, etc., sería desfigurar completamente el carácter del arte trágico.

En la orquesta del teatro se empleaban coros de voces, de cítaras y de flautas. Eurípides fué el poeta que dió más importancia á la música en sus obras, y Aristófanes le lanzó más de un dardo por haber sido demasiado músico. Cierto dúo de *Andrómeda* llegó á ser tan popular en Abdera, que sus habitantes se sentían importunados. Doce cantores bastaban á Esquilo; Sófocles y Eurípides llegaron á emplear cincuenta. En la primera representación de una tragedia hubo, según dicen, mujeres que se desmayaron y niños que murieron de miedo. Esta anécdota ha debido ser inventada por algunos cretenses, esos gascones de la Grecia.

La comedia concedió también, en sus primeros ensayos, preferente puesto á la música. Lo que nos queda de Ferecrates, Platón el cómico y de otros, y algunas piezas de Aristófanes, contienen pasajes propios para la música; y, para no citar más que un ejemplo, el coro de *Los pájaros*, de Aristófanes, parece llamar el canto imitativo. Cuando la

comedia se tornó política, la música desapareció poco á poco; pero cuando, más tarde, los artistas dionisiacos, verdaderas compañías ambulantes, fueron á representar comedias, llevaron consigo á un auleta y á un tocador de cítara.

Todo esto era música pública, por decirlo así; los griegos tenían también cantos privados; cada oficio tenía su canción; no había comida sin música; no saber cantar era vergonzoso, y Temístocles lo experimentó un día que rehusó la lira que le presentaron para que tocase.

En la época de la decadencia, con las artes asiáticas se introdujeron en los festines los cantores de profesión. El cantor Amoibee ganaba un talento ático, diario, por ir á cantar á las comidas. Pero, á partir de este momento, el arte puramente griego estaba perdido, y puede leerse en Ateneo (libro XIII) á qué extravío musical se entregaron los aficionados del tiempo de Alejandro.

Dada la extensión del período antiguo, hemos conservado pocos nombres de músicos. Sin embargo, si se adopta el principio, bastante discutible, de que todos los autores líricos y dramáticos eran á la vez cantores, músicos y poetas, la lista se aumentará considerablemente, y con nombres tan ilustres como Píndaro, Alceo, Safo, Anacreonte, Esquilo, Sófocles, Eurípides, Aristófanes; en una palabra, casi todos los poetas hasta la época de Alejandro. Sin embargo, hubo también músicos, propiamente dichos, cantores y *virtuosi* de cítaras y flautas.

Muchas ciudades griegas contaban con escuelas, especie de conservatorios, que hoy decimos. Una de las más ilustres era la escuela de Tebas, que vió nacer á Pronomos, uno de los supuestos inventores de la notación, y á Píndaro, cuya casa respetó Alejandro cuando destruyó la desgraciada ciudad que había tenido la audacia de resistirle.

Pérgamo fué célebre también por su escuela, de donde salían principalmente tocadores de flauta, y los premiados veían sus nombres inscritos en el templo de la ciudad; en Argos estaba la escuela de Olimpio, gran *auloda* ó tocador

de flauta. A las escuelas de Lesbos y Samos cupo la gloria de educar á Alceo, Safo y Anacreonte.

En la época de la decadencia griega se crearon verdaderos conservatorios para formar actores y músicos, que iban tocando y cantando por el mundo. Se han conservado los programas de los concursos de fin de año y los nombres de los vencedores. La escuela de Theos, en este género, era la más afamada; de ella salieron las grandes compañías organizadas bajo la denominación de *artistas dionisiacos*.

Los nombres de los músicos primitivos de la Grecia están rodeados de fábulas, anécdotas y leyendas mitológicas. ¿Son dioses ú hombres esos músicos místicos como Orfeo, Anfión, Eumolpos, Lino, Filamón y su hijo Tamiris, padre de Marsias? Todos son dignos de estar colocados junto á Demódoco, que en Homero canta la caída de Ilión de Femio, quien, bien á pesar suyo, cautiva al son de su *phorminx* á los pretendientes de Penélope.

Mas descendamos de las nubes mitológicas para entrar en la realidad. Sin que esta división sea demasiado absoluta, se pueden distinguir cinco períodos en la historia de la música griega. Durante los dos primeros, Esparta parece haber sido el centro musical y artístico de toda la Grecia. A partir del segundo período, Atenas disputa á Tebas el imperio musical; por toda la Grecia siéntense los acordes de la música, desde las islas asiáticas hasta los confines de los bárbaros, siendo la ciudad de Palas la que parece dar la señal; finalmente, en los últimos períodos alcanza el arte una prodigiosa extensión: artistas griegos brillan en Egipto, en Italia y en Roma, hasta el momento en que el arte helénico puro se pierde en la inmensidad del mundo romano, como un río en el Océano.

Los músicos del primer período, entre 730 y 665, casi se confunden con los dioses. Nada se sabe con seguridad sobre Terpandro, Clonas, Archíloco y Olimpio.

Pero entre 665 y 510 se hace ya la luz acerca del segundo período, en el que encontramos á Taletas de Gortina,

Jenódamo de Citera, Stesícoro, Jenóclito de Locrea, Polimnasto de Colofon y, principalmente, Sácadas de Argos, primer vencedor en los juegos píticos, cuyo talento para la flauta reconcilió á Apolo con la memoria de Marsias.

Durante el tercer período, de 510 á 450, el antiguo arte griego, casi religioso, parece haber llegado á su más alto punto de perfección. En él encontramos á Simónides de Ceos, Frínico, Melanípides, Lampros, Pitóclides, Agatocles, Prónomos de Tebas y Lasos, maestro de Píndaro, y por último, á Píndaro mismo, quizá tan gran músico como sublime poeta.

El cuarto período, de 450 á 338, es una época de lucha y evoluciones. Atrevidos innovadores turban el antiguo arte, cambiando el orden de los tonos, inventando otros nuevos y añadiendo cuerdas á la lira. Los filósofos, guardadores de las tradiciones, fulminan contra los impíos que atentan á la dignidad del arte; los músicos se hacen entre sí una guerra encarnizada; la *aulodía (fig. 19)* (arte de tocar la flauta en *solo* y en concierto) y la *citarodía,* que representan la música instrumental, adquieren un inmenso desarrollo. Timoteo, audaz innovador, proclama muy alto su atrevimiento; lleno de sarcasmos por sus enemigos, no se detiene y dice con orgullo: «Yo no canto lo antiguo, porque lo nuevo es mucho más preferible. ¡Paso al joven Zeus! ¡Adiós, Cronos y la vieja musa!» Al lado de él, en el mismo período, pueden ser contados Frinis, Antigénides, Cinesias, Dorion, Teléfanes, etc.

El poeta cómico Ferécrates nos ha dejado, acerca de estas luchas y revoluciones artísticas, un cuadro que es una verdadera página de historia musical. Pone en escena á la Música cubierta de harapos y magullado el cuerpo á golpes. «¿Quién te ha maltratado así?—le dice la Justicia.—Te lo diré con mucho gusto—responde la Música.—Al que yo considero como la causa de mis males es Melanippides, que ha comenzado á enervarme por medio de sus doce cuerdas. Sin embargo, este hombre no bastaba para reducirme á la desgraciada situación en que me encuentro. Pero Cinesias, ese

maldito ateniense, me ha perdido y desfigurado, introduciendo en las estrofas de sus ditirambos inflexiones de voz desprovistas de toda harmonía; Frinis, por el abuso de no sé qué gorgeos que le son peculiares, haciéndome dar piruetas á su gusto, me ha corrompido con habilidad. No obstante, tam-



Fig. 19.—Aulodía.

poco bastaba semejante hombre para labrar mi ruina, porque, si se le escapaban algunas faltas, á lo menos sabía repararlas; era preciso un Timoteo, querida mía, para llevarme á la tumba, después de haberme destrozado vergonzosamente.—*La Justicia:* ¿Quién es ese Timoteo?—*La Música:* Es ese rojo, ese milesio, que, con sus nuevos ultrajes y más que

nada con sus gorgoritos extravagantes, ha sobrepujado á todos aquellos de quienes yo me quejo. En cuanto me encontraba yendo sola por cualquiera parte, me desmontaba y me partía en doce cuerdas.» (Plutarco: *Diálogo de la Música*, traducción Burette.)

Por último, el cuarto período, de 338 á 50 antes de Jesucristo, es menos rico en artistas productores; pero posee hábiles teóricos, que, con los filósofos, nos enseñan el estado del arte antiguo. Conócese á Pitágoras, Platón y Aristóteles; pero, no por ser menos célebres, los teóricos Aristógenes, Euclides y otros, han sido menos útiles. Más tarde, en la época romana, se distinguieron en la ciencia musical Alipio, Bachio el Viejo, Arístides, Quintiliano, Claudio, Ptolomeo, etc., etc.

Hemos resumido tan rápidamente como era posible la historia de la música griega, tal como nos la han enseñado los monumentos figurativos, los autores antiguos y los comentadores modernos; pero, para terminar como empezamos, debemos confesar francamente que, á pesar de los textos más extendidos y de las hipótesis más ingeniosas, mientras no se haya encontrado alguna obra completa de música antigua, perteneciente á la buena época, perfectamente auténtica, clara é interpretada, sabremos muy poco acerca del verdadero arte musical griego.

Ambros. *Geschichte der Musik*. T. 1.°

Croiset (Alfredo). *La poesía de Píndaro y las leyes del lirismo griego*. In 8.°, 1880.

Fétis. *Historia de la música*. T. 2.°

Gevaert. *Historia y teoría de la música*. 2 vol. in 8.°, 1875 á 1881.

Westphal (Rud). *Allgemeine Theorie der Musikalisch en Rhythmitk*. 1880.

Westphal (Rud). *Geschichte der alten Musik*. 1865, in 8.°

CAPITULO II

ROMA Y LOS PRIMEROS CANTOS DE LA IGLESIA

La música romana: los sacrificios, la flauta, la trompeta.—*Teatros:* la música en las comedias de Terencio, las compañías dionisiacas; pantomimas y danzas, conciertos públicos y privados.—*Los aficionados:* los emperadores, Nerón.—*Artistas:* cantores, *virtuosi* y teóricos.—*El órgano.*—*Música cristiana:* sus orígenes, San Ambrosio, San Gregorio.—*El canto llano:* el antifonario, la notación llamada gregoriana: fin de la antigüedad.

Si no tuviésemos que hablar más que de los romanos, algunas líneas, añadidas á la historia de la música griega, bastarían y sobrarían. Este pueblo de conquistadores amó las artes, pero como aficionado más que como artista. La música entre los romanos fué, como el epílogo de la música griega en la decadencia, triste desenlace de una historia que tuvo gloriosos siglos. Pero si los romanos dominan el mundo antiguo, asisten al nacimiento del nuevo; hablar de los romanos no es narrar la música de un pueblo medianamente artista; es explicar los orígenes de nuestro arte musical.

Colocados entre los etruscos, rama vigorosa y viva de la civilización asiática, y los griegos de Italia, quizás los más refinados de todos los helenos, los romanos tomaron desde luego la música de los primeros, mientras que fueron pobres, y se la compraron á los segundos, cuando se vieron ricos.

La música romana verifica su primera aparición en las ceremonias religiosas. Los sacerdotes de los cultos más an-

tiguos, los *arbales* y los *salios*, desempeñaban sus funciones al son de la flauta sencilla y de la doble. Los primeros celebraban sacrificios en que se oían resonar estos instrumentos; los segundos golpeaban, bailando, sus escudos, y la

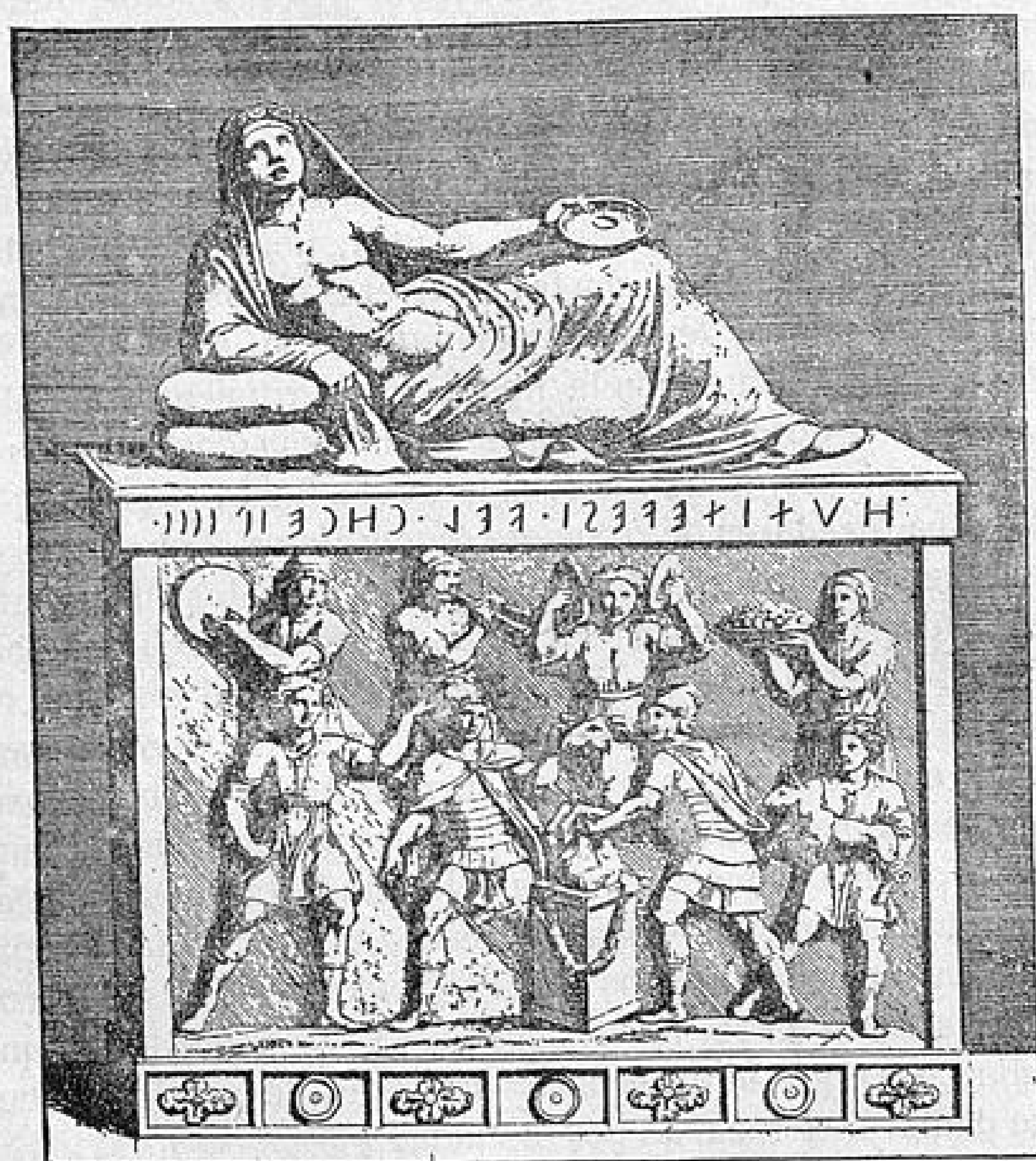


Fig. 20.—Música en los sacrificios. (Sepulcro etrusco.)

flauta animaba su canto guerrero. Si por obedecer la ley de las Doce Tablas se elogia en público á los hombres ilustres, la flauta es el instrumento que acompaña los cantos tradicionales; si las mujeres y las niñas lloran á un muerto, las flautas, pequeñas ó grandes, gimen en medio de los la-

mentos. Todos los instrumentos sonoros de Grecia, Asia y Africa, y hasta de los países bárbaros, invaden la ciudad en diferentes épocas; pero siempre permanecen la flauta y la trompeta como instrumentos esencialmente romanos.

La trompeta, introducida en Italia por los lidios, fué el instrumento guerrero de los romanos. Llamábase, según su tamaño ó el empleo que de ella se hacía, *lituus, buccina, tuba* ó *cornu*. Se conocen las grandes trompetas romanas: unas son rectas; otras, curvas, de pabellón abierto, representando la boca de un terrible dragón, pesadas y llevadas sobre el hombro: éstas son las trompetas de los triunfos, instrumento nacional de aquel pueblo guerrero. *(Fig. 21.)*

La trompeta fué, con la flauta, un instrumento sagrado, y existieron desde muy temprano en Roma dos colegios ó congregaciones: el de los tocadores de flauta *(tibicines)* y el de los tocadores de trompeta *(cornicines)*. Los miembros del colegio de los tocadores de flauta eran los únicos que tenían derecho á dar conciertos en público, derecho que habían conquistado de un modo singular. En el año 442 de Roma, los flautistas, indignados de no tener permiso para comer en el templo de Júpiter, se retiraron á Gabia. Como sin ellos no había sacrificios ni festines posibles, mandáronse varios embajadores á Gabia. No dando las conferencias resultado alguno, los embajadores se valieron de la astucia, pues emborrachando á los pobres flautistas, se los llevaron á Roma en un carro. No solamente se les concedió lo que pedían, sino que obtuvieron el privilegio de ser los únicos que pudiesen ir tocando por la ciudad.

Nada tenemos que decir de la constitución de la música romana, por ser la misma que la de los griegos, aunque quizás tenga menos variedad en el ritmo. En el teatro no alcanzó el desarrollo que en la tragedia y en la comedia griegas; sin embargo, aun no siendo tan artístico el empleo que los romanos hicieron de la música en la escena, merece consignarse.

Algunas notas curiosas acerca de las comedias de Te-

rencio nos enseñan la clase de instrumentos empleados en las representaciones cómicas y el nombre del compositor que escribía la música de dichas comedias. El sentido de es-

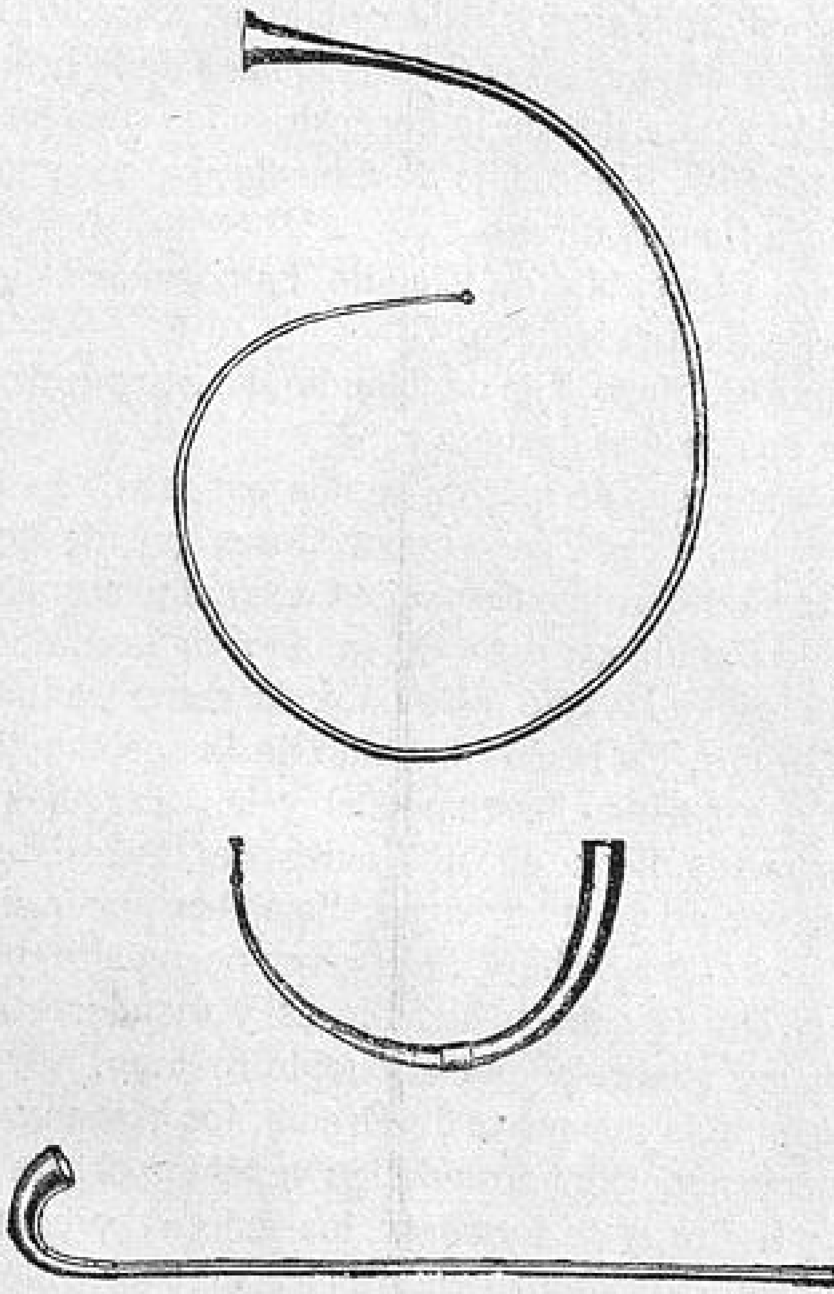


FIG. 21.—TROMPETAS ROMANAS, SEGÚN SUS ORIGINALES DEL MUSEO DE NÁPOLES. (Colección Mahillón.)

tas notas no es siempre muy claro; pero, por forzadas que estén en su sentido por los comentaristas, de los cuales fué el primero Donat, gramático del siglo IV, no dejan de ser curiosas. He aquí las inscripciones de esas comedias:

«*Adriana*. Flaco, hijo de Claudio, ha compuesto los motivos para flautas iguales, derechas é izquierdas.

»*El eunuco*. Flaco, hijo de Claudio, ha compuesto los motivos para dos flautas de la derecha.

»*Heautontimorúmenos*. Flaco, hijo de Claudio, ha compuesto los motivos para dos flautas iguales de la primera representación y para dos de la derecha en las siguientes.

»*Los Adelfos*. Flaco, hijo de Claudio, ha compuesto los motivos para flautas turcas.

»*Hecira*. Flaco, hijo de Claudio, ha compuesto los motivos para dos flautas iguales.

»*Phormion*. Flaco, hijo de Claudio, ha compuesto los motivos para dos flautas desiguales.»

«¡Cuántas cosas de música se nos escapan!, decía Cicerón. ¿No vemos á cada paso conocedores que desde las primeras notas del instrumento pueden decir al punto: Eso es del *Antiopo*, de Pacubio, y esto, de la *Andrómaca*, de Ennio?»

El arte griego invadió á Roma poco antes de la destrucción de Corinto. Ya hemos hablado de las compañías dionisiacas, que esparcían las comedias y las tragedias griegas por todas partes. En el año 167 antes de Jesucristo, aparecieron por vez primera en Roma, llamadas por Anicio para celebrar su triunfo de Illiria. Lograron poco éxito, y fué preciso que se les agregasen luchadores y tocadores de trompeta, para ser admitidas por el pueblo romano.

Después de la conquista de Grecia, los romanos se helenizaron demasiado; tomaron de los vencidos el arte de tocar la cítara y la lira, y se formaron los auletas y cantores romanos, siendo el primero célebre Hermógenes Tigelio, gran amigo de Horacio y de Cicerón, el *bellus tibicen*, el hermoso tocador de flauta.

Hacia el año 30 antes de Jesucristo, se introdujo en Roma cierto gusto venido de Egipto, que se extendió cada día más y dió un gran impulso al desarrollo de las fuerzas musicales: el de la pantomima trágica ó cómica. La danza mímica reemplazó poco á poco el teatro antiguo, y los danzantes fueron

acompañados de orquestas numerosas y brillantes. Pílades de Cilicia y Batilo de Alejandría, serio el uno, festivo el otro,



Fig. 22.—Miropno Nano.—Coraule.

fueron los grandes promovedores de la pantomima greco-oriental en Roma, con todo su aparato musical. Convertían

la danza en instrumento político: «Está en interés tuyo, César, decía Pílades á Augusto, que el pueblo piense en nosotros, porque mientras tanto no piensa en ti.»

Por lo demás, los conciertos públicos y privados se habían desarrollado bajo los emperadores de un modo extraordinario. «A los acentos de los hombres se mezclan las voces de las mujeres, y las flautas vienen á juntarse al coro; en los conciertos actuales hay más ejecutantes que auditorio había en otros tiempos. Aunque los alrededores estén llenos de cantores; aunque el anfiteatro rebose de tocadores de trompeta y el proscenio retumbe por toda clase de instrumentos, estos sonidos, opuestos entre sí, engendran un conjunto agradable.» (Séneca, carta 84.)

Más ricos que los más ricos príncipes de Oriente, los romanos quisieron tener en sus casas conciertos vocales é instrumentales; mantenían compañías de esclavos músicos, como hacen hoy los grandes señores rusos. Estos artistas venían de todas partes; los españoles bailaban al son de las castañuelas, y los músicos de Oriente se acompañaban con el salterio. Horacio se recreaba yendo á oir en casa de Augusto la lira doria y las zampoñas frigias. *(Fig. 22.)* La música era, por lo demás, la distracción de moda en las más altas esferas de la sociedad romana. Sila era un buen cantor; Norbano Flaco tocaba muy bien la trompeta, y Calpurnio Pisón era un citarista notable. No sólo Nerón, sino muchos otros emperadores, sabían música. Tito era cantor é instrumentista; Adriano (119) se alababa de su habilidad para cantar y tocar la cítara; Calígula fué cantor y bailarín, y Heliogábalo tocaba la trompeta y el órgano. Alejandro Severo tocaba la flauta, el órgano y la trompeta.

Todos sabemos que Nerón era músico, que componía, cantaba y tocaba la lira, y que llevó á la perfección el arte de hacerse aplaudir; sabemos también que restableció los antiguos juegos é instituyó otros nuevos, para proporcionarse el placer de acumular coronas sobre su cabeza; créese, y no sin razón, que por celos de artista hizo matar á

Británico; cuéntase que un día se ajustó con un pretor romano para cantar en su casa, mediante un millón de sestercios (177.900 francos). Había trabajado seriamente su arte con Terpnos; Marcial cita con gran elogio algunos cantos de amor que compuso, y Vitelio, uno de sus sucesores, se deleitaba haciendo ejecutar su música. *(Fig. 23.)*

Los artistas más célebres del Imperio romano fueron, en general, griegos, tales como Terpnos, citarista (54 años después de Jesucristo), Menécrates y Diodoro; más tarde, bajo Domiciano, Crisógono, Polión, Esquión y Glafiros; la decadencia comenzó en el siglo II; sin embargo, se citan todavía, bajo el reinado de Galba, al auleta Canos y á un artista célebre, egipcio, llamado Alejandro Mesomedes, de quien ya hemos hablado con motivo de la música griega. Mucho tiempo después de la muerte de este último, Caracalla le hizo levantar, en 210, un magnífico mausoleo, en recuerdo del impulso que dió al arte de tocar los instrumentos de cuerda. Los romanos tienen derecho á figurar en la música antigua, principalmente como teóricos. Uno de los más célebres fué Vitruvio (siglo I después de Jesucristo), constructor de teatros, ingenioso y sabio; trató de la música con inteligencia. En el siglo III, Censorino, en el *De die natali,* habla largamente de este arte, así como Macrobio (siglo V) en sus *Saturnales.*

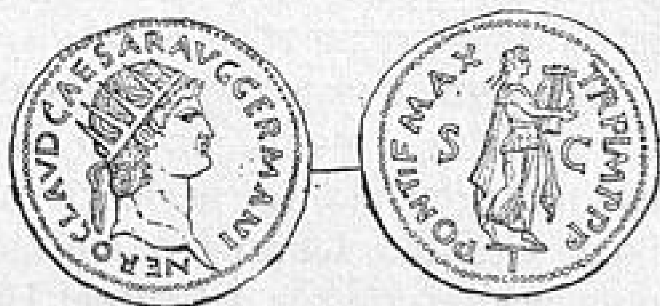


Fig. 23.—Nerón, disfrazado de mujer, canta acompañándose con la lira.

Tres autores de fines del Imperio romano han sido, por decirlo así, los maestros de música de la Edad Media: San Agustín (354-430), Marciano Capella, hacia 330, y Boecio. San Agustín filosofó más bien que escribió un tratado; Marciano Capella rodeó la música de cierta alegoría en su libro titulado *De nuptiis,* etc., á fines del siglo V; Boecio,

el infortunado ministro de Teodorico, mezclando la filosofía de Platón á la teoría pitagórica, compuso un verdadero tratado de música. La Edad Media adoptó á Boecio por maestro, y fué preciso que se efectuase la gran evolución musical del siglo XVI para destronar al autor del tratado *De musicâ*.

Mientras que el antiguo arte griego caminaba despacio á su decadencia, se veía nacer y desarrollarse un instrumento que debía tener grandísima influencia, no sólo en la música de la Edad Media, sino también sobre la música moderna. Hablamos del órgano.

Débese este instrumento, inventado unos 145 años antes de Jesucristo, á los físicos griegos y á Ctesibio. Muy elemental al principio, fué perfeccionado por el célebre Herón, hijo de Ctesibio. La primera mención que hallamos del órgano es una descripción del mismo Herón; después, próximamente un año antes de Jesucristo, el órgano era citado por Vitruvio; tres siglos más tarde, Ateneo daba otra descripción; finalmente, San Agustín hablaba con extensión del hidraulo, ú órgano hidráulico. A pesar de sus largos detalles, esas descripciones pecan de obscuras.

Las primeras representaciones de órganos que se conocen son las de los órganos galo-romanos y las de los siglos III y IV, grabadas en medallones llamados contorneados. Citemos esta pintoresca descripción del órgano, hecha por el emperador Juliano en sus poesías: «Ofrécense á mi vista multitud de flautas particulares, colocadas en una caja de bronce. Un soplo impetuoso las anima, pero no es un soplo humano. El viento, lanzado fuera de la piel de un toro, que lo aprisiona, penetra hasta el fondo de los tubos. Un hábil artista, de ágiles dedos, dirige el mecanismo de las válvulas adaptadas á los tubos, las cuales, saltando ligeramente á impulsos del tacto, exhalan una dulce cantilena.» Los bizantinos no tardaron en ser muy hábiles en el arte de construir órganos. *(Figuras 24 y 25.)*

Pero mientras que el Imperio brillaba en todo su esplen-

dor; mientras que Roma retumbaba por los cantos y los instrumentos, debajo de la ciudad, en las catacumbas, en los sitios apartados, perseguidos y martirizados, los cristianos rogaban á su Dios cantando, pero tan bajo, que nadie podía oirlos ni ha podido decirnos lo que cantaban. Aquellos humildes cantos, que se creen haber sido nomos griegos, mezclados con fórmulas hebraicas, debían hacer olvidar pronto la música antigua, tan pomposa y refinada.



FIG. 24.—ÓRGANO, SEGÚN LOS MEDALLONES LLAMADOS «CONTORNEADOS».
(Gabinete de medallas.—Biblioteca Nacional.)

Los primeros siglos de la historia de la música cristiana están envueltos en la obscuridad. No es ya la penumbra de la antigüedad, es la negra noche; y, sin embargo, ¡cuánta luz debe salir algunos siglos más tarde de esa obscuridad! Pasados dos siglos, nace el día, aunque muy débil; pero San Ambrosio y San Gregorio surgen en el mundo nuevo, como esos picos elevados que alumbran en la sombra los primeros rayos del Sol naciente. Gracias á esos dos hombres, la música antigua se enlaza con la de la Edad Media, y por la Edad Media, con la música moderna.


FIG. 25.
ÓRGANO, SEGÚN LOS MEDALLONES LLAMADOS «CONTORNEADOS».
(Museo Británico.)

Cuando los cristianos triunfaron definitivamente del pa-

ganismo, pensaron en constituir una música que les fuese propia y que respondiese á su ideal religioso y artístico. ¿Conservaron algunos cantos primitivos, transmitidos desde los primeros mártires? ¿Tomaron únicamente, disponiéndola á su modo, la música que se cantaba en torno de ellos? Nadie lo sabe; pero lo que no es dudoso es que la primera organización de la música religiosa en Occidente es debida al ilustre obispo de Milán, San Ambrosio (340-397), y ese canto primitivo, del que todavía conservamos algunas huellas, lleva el nombre de *ambrosiano*.

El ritmo era el carácter distintivo del canto de San Ambrosio; la falta casi completa de ritmo caracteriza hoy el canto que le ha sucedido, y del cual nos servimos bajo el nombre de canto llano. Los cismas de las Iglesias de Oriente habían producido profunda excisión en la cristiandad. Los cristianos de Occidente querían un arte menos lujoso, menos rico y sensual; necesitaban separarse absolutamente de las tradiciones antiguas, y fué el papa Gregorio el Magno (542-604) el legislador, si no el autor, de la nueva música religiosa. Recogió todos los cantos empleados por la Iglesia, los examinó, rechazó la mayor parte y sólo conservó los que le parecían dignos del culto católico y romano; compuso así un centón, es decir, una colección de las únicas melodías que debían ser admitidas. Esta colección, que contenía todos los cantos de los Oficios, tomó el nombre de *antifonario*. Después de doce siglos, y á pesar de muchas alteraciones, sigue siendo aún el antifonario gregoriano la base de nuestra música religiosa.

No contento con reunir de este modo las melodías de San Ambrosio, de Paulino y de Licencio, San Gregorio quiso reconstituir también la teoría musical; á los cuatro tonos ambrosianos, que tomaron el nombre de *auténticos*, añadió otros cuatro, llamados *plagales*, constituyendo así los ocho tonos de que se compone el canto llano *gregoriano* moderno.

Creó en Roma una escuela para perpetuar y propagar el

nuevo canto; vigilábala él mismo, y tan de cerca, que se conserva todavía, según dicen, el bastón con que conducía unas veces y castigaba otras á sus discípulos. Desde allí enviaba por todo el mundo cantores, para que corrigiesen y rectificasen el canto de las demás Iglesias, cual apóstoles de la nueva música.

Usábase en esta época una escritura, que aún conserva



Fig. 26.

el nombre de *boeciana*, porque se atribuye su invención al filósofo Boecio. Se componía esta escritura de quince letras mayúsculas del alfabeto latino, así dispuestas. *(Fig. 26.)*

San Gregorio utilizó la misma notación, simplificándola, y redujo á siete el número de letras, quitando las cinco últimas.

Atribuímos, como se ha venido haciendo hasta aquí, á San Gregorio la notación por letras, de la cual hay numerosos vestigios en nuestra escritura musical; pero lo hacemos

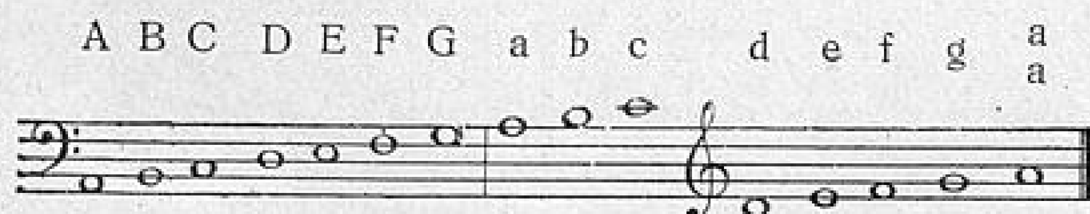


Fig. 27.

por conformarnos con la tradición y simplificar nuestro relato.

Sea de ello lo que quiera, esta notación se completó entre los siglos VII y IX por el empleo de letras pequeñas y dobles, que permitían así representar toda la escala musical. *(Figura 27.)*

Esta manera de escribir no parece haber sido muy usada; pero se servían mucho de ella para las demostraciones teóricas: por la teoría ha llegado hasta nosotros.

San Gregorio y el establecimiento del canto gregoriano forman por completo la era de la música antigua. El canto llano es el último lazo que une la antigüedad con los tiempos modernos; sin embargo, este lazo es bastante fuerte para que la cadena de la historia de la música no se interrumpa. Las tradiciones se perderán; casi todo el perfecto andamiaje de la música griega se desmoronará; pero el canto llano quedará inmutable con sus ritmos, sirviendo de guía al historiador durante los primeros siglos de la historia de la música en la Edad Media, y llegando hasta nosotros, será, además, como el último testigo musical de la antigüedad.

1. Fétis. *Historia de la música,* t. II.
2. Ambros. *Geschichte der Musik,* t. I y II.
3. Gevaer. *Historia y teoría de la música griega,* t. II.

LIBRO SEGUNDO

La Edad Media.

CAPÍTULO PRIMERO

DESDE EL SIGLO VII AL XII

La notación: los neumas, las claves, las líneas.—*La harmonía:* diafonía, órganum, discanto. — *Carlo Magno.* — *Los teóricos:* Hucbald, Reginem de Prum, Odon de Cluny, Guido de Arezzo y la escala.—*Música profana:* los bardos, los escaldas, la música pública y privada, las canciones militares, los estribillos báquicos.

Al salir de la antigüedad, entramos en un largo período que ha de conducirnos casi al umbral de la música moderna. La Edad Media no es una época aislada en la Historia; lo mismo que sumerge sus raíces en los tiempos antiguos, extiende á lo lejos sus vigorosas ramas hasta la época contemporánea. La lucha de estos dos elementos antiguos y modernos produce precisamente el interés filosófico de la historia musical de la Edad Media. Desgraciadamente, para estudiarla á fondo sería preciso entrar en largos detalles técnicos, que podrían parecer arduos á nuestros lectores; trataremos de seguir las evoluciones de la Historia, evitan-

do palabras y teorías que sólo los músicos podrían comprender, y no sin dificultad.

Desde el siglo VII al XI, la escritura musical presenta grandes dificultades, que los eruditos no han vencido todavía. Hemos hablado de la notación por letras entre los griegos y entre los romanos. Cuando terminaron las invasiones bárbaras, apareció una escritura titulada de *neumas*, cuya existencia no ofrece duda, pero cuyo origen y sentido son bastante difíciles de determinar. Unos dan á la notación

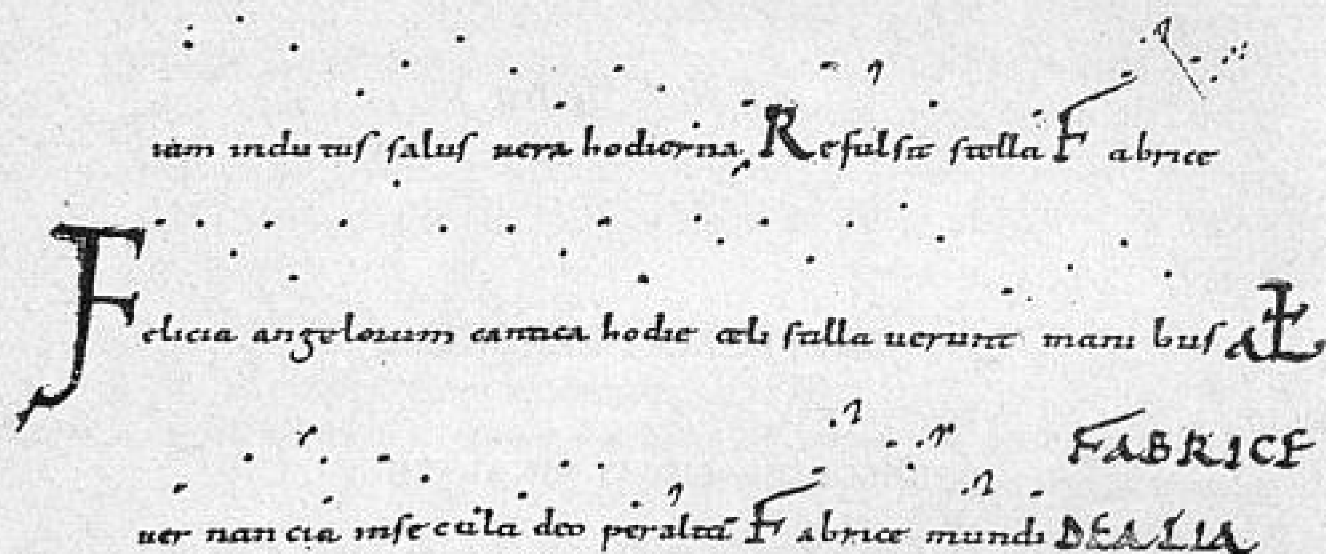


FIG. 28.—NEUMAS.—NOTACIÓN PUNTIAGUDA, LLAMADA SAJONA. (Biblioteca Nacional, siglo X.)

neumática origen septentrional; otros la hacen provenir de los romanos. Se presenta á nosotros teniendo por base cuatro signos principales, que sirven para formar los demás: 1.º, el punto; 2.º, la coma; 3.º, el acento grave; 4.º, el acento circunflejo. Estas figuras están unas veces superpuestas y otras colocadas al lado unas de otras; pueden ser finas y puntiagudas, y entonces se las llama *sajonas;* pueden ser también cuadradas, y entonces reciben el nombre de *lombardas. (Figuras 28 y 29.)*

Los primeros manuscritos donde encontramos los neumas son del siglo VIII. Los signos están colocados á desiguales alturas por encima del texto. La distancia mayor ó menor que los separa de las palabras cantadas indica cuál ha de ser la nota.

Los músicos de la Edad Media comprendieron pronto los inconvenientes de esta escritura, y concibieron la idea de

FIG. 29.—NEUMAS.—NOTACIÓN CUADRADA, CONOCIDA POR LOMBARDA. (Manuscrito del *Liber Iroporum.*) (Bibl. Nac., siglo x.)

indicar, aproximadamente al menos, el sitio de los neumas por medio de puntos determinativos. Tomaron del antiguo al-

fabeto musical latino algunas letras, que colocaron al principio de cada línea, y todos los signos que se hallaban á la altura de esta letra representaban las mismas notas. No tardó esta línea imaginaria en ser reemplazada por otra real, paralela al texto, teniendo una letra indicadora, sobre la cual debían asentarse todas las notas del mismo sonido. La *F* representaba la nota *Fa;* después se le añadió la *C*, que indica la nota *Do*. La línea de la nota *Fa* se pintaba de verde, y la del *Do*, de amarillo. Los neumas eran ya más precisos, y esta precisión aumentó todavía más cuando se añadieron las líneas de la nota *Sol (G)*, la del *La (A)*, la del *Re (D)*, etc. Desde este momento estaba creada nuestra escritura musical, y las letras romanas han llegado hasta nosotros bajo la figura de claves. *(Fig. 30.)*

Como todos los procedimientos verdaderamente prácticos, el de las líneas y claves no tuvo, rigurosamente hablando, inventor. El neuma tuvo una existencia bastante duradera; sin embargo, la invención del pentagrama cambió y fijó su carácter; se unificó, por decirlo así, conservando las figuras principales del punto, de la coma y de los dos acentos grave y circunflejo, tornándose en la escritura cuadrada que encontraremos en los siglos XII y XIII. En Alemania, no desapareció completamente hasta el siglo XVI.

Al mismo tiempo que la escritura, la música científica se formaba á su vez. Se ha podido dudar si los griegos y los antiguos conocieron el arte de los sonidos simultáneos; pero desde el siglo VII no es posible ya esta duda respecto de la Edad Media. En esta época, un texto de San Isidoro, arzobispo de Sevilla, llama desde luego nuestra atención; después vienen los manuscritos, cuyos ejemplos anotados completan y afirman la teoría.

«La música harmónica, dice Isidoro de Sevilla en sus *Sentencias*, es una modulación de la voz; es también una concordancia de varios sonidos y su unión simultánea.» Esta es la primera vez que en la historia musical oímos hablar con alguna precisión del arte de hacer concordar los sonidos entre

sí. Los términos mismos de la definición prueban que esta ciencia no era nueva en los tiempos de Isidoro de Sevilla; y, á falta de otros antecedentes mejores, tomemos esta frase como punto de partida. Desde el siglo VII hasta el XI, se hallan señales de música: en Aureliano, monje de Réomé (mediados del siglo IX), y en Scott Erígeno. A fines del siglo IX, un monje llamado Hucbald habla, si no con claridad, al menos extensamente y apoyándose en ejemplos, de la música de dos ó varias partes, que él llama *diafonía* ú *órganum*.



Fig. 30.

Si tuviésemos que escuchar hoy la extraña cacofonía, decorada en el siglo IX con el nombre *órganum*, sería un suplicio difícil de soportar. Está prohibido en la música moderna, salvo raras excepciones que sólo el genio puede permitirse, producir simultáneamente, dos ó más veces seguidas, sonidos colocados á distancia de cuatro ó cinco notas uno de otro; bastaría al lector experimentarlo en un piano, para juzgar del efecto producido, que sería la sensación desagradable de dos melodías cantadas en dos tonos diferentes. Lo que subleva hoy nuestro oído era la regla general en la diafonía, y esta asociación bárbara de sonidos se encuentra, no dos, sino doce y hasta dieciséis veces seguidas. Una de las peripecias principales de la historia de la música consiste en la desaparición de esos intervalos, llamados de *quinta* y de *cuarta*.

El *órganum* ó diafonía estaba poco ó nada rimado; encuéntrasele con dos, tres, cuatro ó cinco voces, lo que constituye ya un arte avanzado; si sólo constaba de dos partes, se llamaba *órganum duplum*, ó simplemente *órganum;* si de tres, *triplum;* si de cuatro, *cuadruplum;* si de cinco, *quintuplum;* pero este último se encuentra rara vez. La Iglesia empleó en un principio el órganum aplicándolo al canto llano gregoriano; poco á poco transformóse al contacto de la música profana, para dejar paso á otro género de música de varias voces, llamado *discanto* ó *discantus;* pero, además de que el discanto tiende á perder más y más su carácter primitivo, despojándose de sus formas bárbaras, difiere del órganum en que está sujeto á ritmo, mientras que el órganum no lo está, ó poco menos.

A partir del siglo IX, los progresos del arte musical son muy señalados, y es preciso atribuirlos, al menos en parte, al emperador Carlo Magno, que se desvelaba por la música y por sus músicos. Este príncipe fundó escuelas donde la música ocupaba lugar importante, y constituyó la enseñanza musical. Para él, sólo eran verdaderamente instruídos los que sabían cantar; no sólo exigía que los sacerdotes fuesen músicos, sino que había prohibido la entrada en su palacio á todo sacerdote que no supiese música.

Cuéntanse, á este propósito, multitud de anécdotas: unas veces pedía dos cantores al Papa, los cuales se entretenían maliciosamente en enseñar cada uno un método distinto, cosa que encolerizaba al emperador. Otras, era Carlos quien llevaba consigo cantores á Roma; apenas habían llegado, y ya los romanos se burlaban de ellos y de sus *voces de toro,* de lo cual se echaba la culpa al emperador, por mandar que sus músicos fuesen á aprender su oficio junto á los cantores pontificios, pues «así como el agua es más pura en el manantial que en los arroyos que corren lejos de él, en la Galia estaba más corrompido que en Roma el canto romano». Según otra crónica, envió á dos de sus clérigos músicos á estudiar su arte en la ciudad de los Papas. Cuando ambos emisarios es-

tuvieron de vuelta, retuvo á uno junto á sí, confiando al otro el cuidado de crear una escuela en Metz.

Todos los medios le parecían buenos para llevar adelante sus proyectos de reforma, y su autoridad no era siempre muy dulce. Además de que quería asistir tres veces al día á los Oficios con música, lo cual exigía de sus cantores una asiduidad molestísima, empleaba á veces procedimientos muy singulares. Un día oyó el canto de los capellanes de una embajada bizantina; maravillado de esta música desconocida, ordenó á sus músicos que la ejecutasen en presencia suya; éstos, que no podían hacerlo, se quedaron cortados, por lo cual mandó que los encerraran en una sala del palacio, sin comer ni beber, hasta que cantasen lo mismo que sus compañeros de Oriente.

Sea lo que quiera de estas anécdotas, verdaderas ó falsas, lo cierto es que Carlos fundó en Francia dos escuelas musicales: en Metz, primero, una, y luego, en Soissons, la otra; ejemplo imitado por la mayor parte de las ciudades del Imperio. En el palacio imperial, la escuela palatina tenía por maestro de música al gran Alcuino; estas escuelas fueron un rico plantel de músicos hábiles y célebres teóricos.

En efecto, probablemente debe la Edad Media á estas instituciones algunos de sus primeros teóricos, como Isidoro de Sevilla, en el siglo VII; Beda el Venerable, en el VIII; Aureliano de Réomé, Remy de Auxerre, Regino de Prum, Odón de Cluny, el célebre Hucbald, en los siglos IX y X; Bernon y Hermann Contract, en el XI, cuyos tratados arrojan viva luz sobre la música de estos tiempos.

Tenemos deseos de llegar al más célebre de todos estos maestros, á Guido de Arezzo (fines del siglo X), muerto hacia el año 1050, benedictino, cuyo nombre parece resumir toda la Edad Media musical. No hay invención que no se haya atribuído á Guido de Arezzo, desde las que se conocían mucho tiempo antes de él, hasta las que se verificaron bastantes años después de su muerte. En sus dos obras célebres, la *Carta al monje Miguel* y el *Prefacio de la Anti-*

fonaria, ha indicado de muy buena fe lo que existía antes que él; pero la claridad de sus demostraciones, su verdadero genio de divulgador, el gran número de copias de sus manuscritos, halladas en todas las abadías, explican cómo ha sido considerado inventor de la música, al mismo tiempo que prueban su inmensa popularidad. *(Fig. 31.)*

No hay necesidad de repetirlo: las claves, las líneas del pentagrama y la escala eran empleadas antes de la época del monje citado. ¿Qué queda, pues, al célebre maestro? Sólo dos invenciones, pero capitales. Supo explicar bien y con claridad la música de su tiempo, cosa que no era fácil, y dió un nombre corto y fácil de retener á cada una de las notas de la escala, que hasta él se designaban comúnmente por medio de letras, ó bien indicando su lugar en la escala. Su invención fué magistral; recomendó que se nombrase cada nota por la primera sílaba de cada uno de los versos con que comienza el himno á San Juan. Como cada una de estas sílabas sube un tono ó un semitono, bastaban seis versos para suministrar así un medio mnemónico que permitía retener fácilmente el nombre y el lugar de las notas. He aquí estos versos:

UT queant laxis
RESonare fibris,
MIra gestorum
FAmuli tuorum,
SOLve polluti.
LAbii reatum.
Sancte Johannes.

La escala de Guido de Arezzo no tiene más que seis notas; pero ya veremos más tarde de qué procede esta laguna.

Parecía poco, á primera vista, inventar y preconizar un simple procedimiento mnemónico; pero formulando esta única regla: «que todas las notas colocadas en la misma línea deben tener idéntico sentido», había establecido la ley primordial de la lectura musical y reemplazado la rutina con el método; de esta suerte, la música era fácil y llana para to-



Fig. 31.—Guido de Arezzo y su discípulo el obispo Tebaldo.

Siglos x y xi.

(De la Biblioteca de Viena.)

dos. Tales son los verdaderos servicios de que nuestro arte es deudor á Guido de Arezzo. Son bastante gloriosos para que sea inútil atribuirle mil invenciones de que no es autor.

No hemos hablado hasta aquí más que de la música de iglesia; no hay que creer, sin embargo, que los aficionados de los primeros siglos sólo tuvieron por única distracción las melodías gregorianas y algunos himnos. Heredera la Iglesia, después de las invasiones, de cuanto quedaba en Occidente, del tesoro intelectual greco-romano, se había apoderado de las letras, de las artes y de la música, por consiguiente; así que sus escritores no hablan de la música profana más que para zaherirla ó desterrarla. Pero viva, como todo lo que viene del pueblo, esta música, legada por los romanos ó traída por los bárbaros de todos los rincones del mundo, no había dejado de continuar su camino, lenta y sordamente, pero sin interrupción.

El canto y la música profanos (pues ambos son de la misma naturaleza) parecen haber tenido, desde el siglo VII al XI, dos orígenes. O son estribillos latinos, popularizados en la Galia, ó bien los aires musicales han sido importados por los invasores bárbaros.

La música greco-latina no desapareció nunca por completo, y, además, permaneció siendo un arte refinado para las clases elevadas de la sociedad; así es que, hacia el año 500, Clovis mandó pedir á Teodorico un citarista griego.

Entre las canciones latinas que han llegado hasta nosotros, hay una preciosa, que prueba hasta qué punto estaba todavía vivo en la Galia el culto á las letras latinas; testigo esta preciosa canción, de la cual copiamos algunos versos, y que parece ser un canto dedicado á la Virgen:

Dormi, fili, dormi! Mater
Cantat unigenito:
Dormi, puer, dormi! Pater
Nato clamat parvulo
Millies tibi laudes canimus
Mille, mille, millies.

Dormi, nate! mi mellite!
Dormi, plene saccharo!
Dormi, vita meae vitae
Casto natus utero!
Millies tibi laudes canimus
Mille, mille, millies, etc.

Todas las canciones, y sobre todo las canciones galas y francas, no eran tan literarias; muy lejos de eso; pero algunas, guerreras ó heroicas, no carecen de inspiración y buena forma. Aunque Carlo Magno consideraba el canto llano como la única música digna de los oídos de un hombre libre, no despreciaba de cuando en tiempo algún refrán alegre; por eso un juglar lombardo cantó en presencia suya, y con éxito, una canción compuesta por él. Leyendo algunos panegíricos escritos en honor de Carlo Magno por los historiadores y poetas que tenía á sueldo, se comprende fácilmente que no era por completo enemigo de lo profano.

Por lo demás, esos pueblos bárbaros, que cambiaron la faz del mundo antiguo, sentían por la música un amor tal vez más grande que el de los griegos. Este amor de los germanos, de los sajones, de los bretones y de los francos por la música no pasó inadvertido para los romanos, pues César lo consigna hablando de los germanos. Desde los comienzos de la Edad Media hallamos la música constituída y, por decirlo así, reglamentada; los músicos son una especie de sacerdotes en la Gran Bretaña; en la Armórica, llevaban el nombre de *bardos;* en Noruega y Dinamarca, el de *escaldas*. Un lazo misterioso los unía á todos como en un vasto sacerdocio.

La música ocupaba preeminente lugar hasta en las más humildes viviendas. «¿Qué necesita un noble galo?—Un cojín en su asiento, una mujer virtuosa y un arpa bien templada», decía sencillamente la ley de los galos. La música era en estos pueblos un poderoso medio de influencia; cuéntase que Aldhelm, obispo de Sherbournes, al entrar en la iglesia para predicar, no encontró ni un fiel. Sin desconcertarse, tomó

un arpa, salió del templo, se sentó en un puente que había junto á la iglesia y cantó. Cuando reunió en torno de sí una muchedumbre considerable, comenzó su sermón. *(Fig. 32.)*

Algunos cantos militares de esta época han llegado hasta nosotros, como el que se compuso en 841, acerca de la batalla de Fontanet, por un tal Angloberto, que se decía testigo ocular. Esta música nos ha sido transmitida en neumas. Compúsose, con motivo de la victoria de Clotario contra los sajones, un canto tan popular, «que corría de boca en boca, y que las mujeres lo cantaban, bailando y palmoteando». La victoria de Luis el Germánico sobre los normandos dió lugar á otro canto, cuyas palabras conservamos, pero cuya música se ha perdido. Las Cruzadas no se sucedieron sin despertar la musa popular; conócense las palabras en lengua vulgar de un canto de los cruzados del siglo XI. Los aficionados de la Edad Media, como los romanos, gustaban de oir la música y ver ejecutar las danzas durante la comida. Atiéndase á este concierto descrito por Aymeric, escritor del siglo X: «Los unos tocaban cuernos triples, los otros formaban coro, algunos, batiendo rústicos tambores, atronaban el espacio, y no faltaba quienes, venidos de la Gascuña, saltaban al son de la dulzaina mientras que sus compañeros toca-



FIG. 32.—ARPA DE LOS BARDOS GALOS.
(Siglo IX.)

ban el arpa, y un último grupo, armado del arco encorvado, imitaba la voz de las mujeres por medio del rabel.» Una escena curiosísima, esculpida en un capitel de la iglesia de Bocherville (siglo XI), nos presenta una numerosa orquesta,





Fig. 33.—Capitel de la iglesia de San Jorge de Bocherville. (Siglo xi.)

acompañando á una bailarina que danza de cabeza. *(Figura 33.)*

Más felices respecto de la Edad Media que respecto de la antigüedad, hemos conservado algunos cantos profanos, al menos á partir del siglo X. En un manuscrito, llamado de San Marcial de Limoges, y que pertenece á la Biblioteca Nacional, se encuentran las canciones más antiguas, *no reli-*

giosas, escritas en neumas. Este manuscrito es uno de los monumentos más preciosos de la historia musical. Citemos, además, un canto de Othon de Alemania, en un manuscrito del siglo X, en Wolffenbuttel; una canción de mesa del siglo X, que posee la Biblioteca Nacional, y las odas á Philis y á Tíbulo, de Horacio, puestas en música por un compositor desconocido, y que están en la Biblioteca de Montpellier. Estos cantos, escritos en neumas, sin letras iniciales ni líneas, no han podido ser todavía traducidos en notación moderna de un modo satisfactorio.

Al dejar el siglo XI para entrar en el XII, abordamos un período más conocido, que es como el desenvolvimiento y la continuación del que hemos diseñado en algunas páginas: la Edad Media se prepara á entrar en su apogeo.

Brandi (Ant.). *Guido Aretino, Monaco di San Benedetto, della sua vita.* Turín, 1882.

David (E.) et Lussy (M.). *Historia de la notación musical.* In folio, 1882.

David (E.). *Estudios históricos sobre la poesía y la música de la Cambria.* In 8.°, 1884.

De Coussemaker. *Historia de la harmonía en la Edad Media.* París, in 4.°, 1842.—*Memoria sobre Hucbald.* In 4.°, 1841.

Raillard. *Explicación de los neumas.* In 4.°

Schubiger. *Historia de la escuela de canto de Saint-Gall, desde el siglo VII al VIII.* In 8.°, 1866.

CAPÍTULO II

SIGLOS XII Y XIII

El siglo XIII desde el punto de vista artístico y literario: las escuelas, las maestrías, las escuelas de trovadores.—*El solfeo:* la notación proporcional, los cambios.—*La música:* las canciones y los diversos géneros de música, los instrumentos.—*El teatro:* misterios y juegos, *Robin y Marión*.—*Los músicos:* troveros, trovadores y *minnesänger*, músicos ambulantes y juglares.

Durante este largo período histórico que se llama Edad Media, el siglo XIII se nos aparece como una época luminosa y bella entre todas. Comiénzase á salir de las sombrías dudas de la época precedente. La sublime locura de las Cruzadas ha dado sus frutos; hemos aprendido á conocer el Oriente; las civilizaciones se han confundido. Así que el siglo XIII es como un primer renacimiento, como una florescencia del genio moderno, no alterada todavía por ningún retroceso pedantesco á la antigüedad. A partir del siglo XII, la escultura y la arquitectura modifican sus líneas, todavía rígidas y bárbaras. Vemos aparecer la catedral de Chartres y su pórtico magníficamente esculpido; podemos admirar las delicadas representaciones de la basílica de San Dionisio. ¿No es el mismo siglo que ve levantarse á Nuestra Señora de París? Por todas partes el ingenio humano produce sin descanso. En la literatura profana se distinguen historiadores como Joinville, innumerables poetas y, por último, Dante, cuyo nombre basta él solo para iluminar dos siglos.

En música, los siglos XII y XIII están indisolublemente unidos. Con ellos se manifiesta abiertamente por vez primera el arte popular, el arte libre que pugna por desasirse de las trabas del canto llano de la Iglesia; la poesía nacional se

eleva en alas de la música. La organización de esta última queda definitivamente fijada por las escuelas religiosas y profanas y por la institución de músicos ambulantes y de fabricantes de instrumentos. En Alemania, en Francia, recibe el mismo impulso; conocemos mal la Italia artística de esta época, pero lo bastante, sin embargo, para saber que la música no estaba descuidada. Durante los cinco siglos precedentes, nos vemos reducidos á las tentativas y á las hipótesis; en los siglos XII y XIII, la música tartamudea todavía, pero habla lo suficiente para que se la pueda comprender.

Durante el sombrío período de los siglos X y XI, la enseñanza, base de toda ciencia, estuvo algún tiempo en suspenso, si bien no tardó en volver á su antiguo auge. En los siglos XII y XIII abundaban las escuelas donde se enseñaba la música con esmero.

Existía una en Soissons, que rivalizaba con la de Metz; existían otras en Poitiers, en Orleans, en Clermont, en Aix, etcétera; no había una catedral que no tuviese su maestría, ni abadía que careciese de su escuela de música.

No se crea que sólo las iglesias y las abadías tomaron parte en tan fructífero trabajo; pues las Universidades, apenas establecidas, inscribieron la música en sus programas. El arte profano y popular poseía también sus escuelas; los troveros y ministriles, viajando por las ciudades, se detenían en tiempo de Cuaresma, época en que debía cesar todo canto alegre, y enseñaban canciones y estribillos á quien quería aprenderlos. Los más grandes señores enviaban su personal músico á estas escuelas, llamadas *Scholæ mimorum*, para renovar su repertorio y aprender nuevas melodías.

Hemos visto que desde fines del siglo XI, los neumas se hallan en las líneas del pentagrama; su forma se acentúa cada día más, y pronto los puntos y las comas se transforman hasta convertirse en la notación cuadrada, que se empleó durante toda la Edad Media, y de la cual nos servimos todavía en el canto llano.

En cuanto al número de líneas del pentagrama, diremos

que carece absolutamente de importancia: unas veces consta de tres, otras de cuatro, algunas de cinco y hasta de once, que representan toda la extención empleada en el canto. Hasta una época bastante próxima, á fines del siglo XVI, el número de líneas del pentagrama no quedó definitivamente fijado en cuatro para el canto llano y en cinco para la música profana.

Si la escritura de los siglos XII y XIII parece muy sencilla á la vista, no sucede lo propio cuando se quiere traducir el sentido de cada signo. No bastaba indicar la altura de las notas; era preciso marcar también su duración, es decir, el ritmo, para lo cual se creó una escritura particular, llamada *notación proporcional*, porque el valor de cada signo era proporcionado al de los que le seguían ó le precedían.

Para exponer detalladamente la notación proporcional, no bastaría un capítulo. Los signos se multiplican, perjudicándose unos á otros; unas convenciones anulan otras; traducir estas melodías es un verdadero juego de paciencia, y la notación proporcional podría definirse de este modo: *una escritura en la cual el mismo signo puede tener varios sentidos, al mismo tiempo que una sola idea puede estar representada por varios signos*. Notemos bien que en el siglo XIV se complica todavía más con nuevos signos é invenciones.

He aquí los signos más usados en la notación proporcional:

NOTAS SIMPLES

Doble larga. Larga. Breve. Semi-breve. Mínima.



NOTAS COMPUESTAS

Plegadura de larga. De breve. Ligaduras. Silencios.



FIG. 34.

Pero la notación no era la única dificultad de la lectura musical en la Edad Media; hallábase otra en la constitución misma de los tonos, la cual ha durado casi hasta el siglo pasado, y que no ha contribuído poco á complicar el estudio de nuestro arte. Todo el mundo sabe que nuestra escala se compone de siete notas; en realidad, la de la Edad Media constaba de las mismas; pero tan sólo seis se nombraban,



Fig. 35.—Canción de Tribaldo de Navarra.
Cancionero del Rey. (Bibl. Nac.)

como hemos visto al hablar de Guido de Arezzo. Exponer largamente esta teoría, que ocupa, sin embargo, tanto espacio en la historia de la música, convendría poco á este resumen, en el cual queremos evitar cuanto posible sea lo que pudiera parecer demasiado técnico á nuestros lectores; así, pues, nos contentaremos con señalar, de paso, la existencia del sistema de solfeo complicado, conocido bajo el nombre de *Sistema de los cambios,* el cual se inventó con el solo fin de evitar el tritono ó la cuarta justa, que era para los músicos de la Edad Media la gran abominación, el *Diábolus in*

música, y forma hoy parte de nuestra lengua musical corriente (1).

A pesar de las dificultades de la notación y del solfeo, es fácil darse cuenta del estado de la música en los siglos XII y XIII. A partir de esta época, abundan los monumentos; los manuscritos están llenos de canciones con música, sin contar los libros de cantos religiosos. La Biblioteca Nacional posee varios magníficos manuscritos, donde están muchas canciones de los troveros franceses; existe otro en la Biblioteca de la Escuela de Medicina de Montpellier, en el cual hay más de cuatrocientas canciones profanas y religiosas, para dos, tres y cuatro voces. La melodía del siglo XIII es vaga, y sus ritmos, vacilantes; sin embargo, esta música, por bárbara que nos parezca, tiene su sintaxis y su gramática; en ella pueden encontrarse, si bien en estado embrionario, los primeros elementos de nuestro arte moderno. *(Fig. 35.)*

Los músicos de este tiempo tenían dos maneras de componer. Unas veces buscaban y encontraban cantos originales, y otras combinaban dos, tres ó cuatro melodías ya conocidas, que ejecutaban simultáneamente, según las reglas del discanto. Muchas de estas composiciones han llegado hasta nosotros. He aquí la primera copla de la canción de Tribaldo de Navarra, cuyo ritmo recuerda singularmente el aire popular de la *Bonne aventure:*

L'autre jour en mon dormant,
Fui en grant doutance
D'un jeu parti (2) en chantant
Et en gran balance,
Quant amours me vint devant
Qui me dit: «que vas querant?
Trop a corage movant,
Ce te vient d'enfance.»

(1) Para detalles sobre la notación proporcional y el sistema de los cambios, véase *La música en el siglo de San Luis* (II t. de los *Motetes franceses*, publicados por Gastón Raynaud y H. Lavoix, hijo).

(2) Se llamaba *jeu parti* un género de composición poética, y á veces musical, en el cual dos interlocutores conversaban uno con otro.

Cantos profanos y populares, palabras latinas sagradas, todo se encontraba mezclado del más extraño modo en esta música para varias voces, llamada *discanto,* que estaba rimada de una manera precisa.

Encontramos, pues, desde los siglos XII y XIII, estas dos formas de música: ya el canto solo, ya varias melodías ejecutadas á la vez. Por lo demás, estos géneros de composiciones eran muy variados, á pesar de la pobreza de la lengua musical. Empleábase á menudo el canto solo en los *cantares de gesta, romances, pastorelas, serventesios, endechas,* etcétera. Al discanto estaban reservados los *motetes,* los *rondós,* etc.; según que estas composiciones eran para dos, tres, cuatro ó cinco voces, tomaban los nombres de *dúplum, tríplum, cuádruplum* y *quíntuplum.*

A pesar del título de *canciones,* los romances heroicos en verso, ó *cantares de gesta,* tenían poca música; ó, si no, era una especie de estribillo. En desquite, los romances y las pastorelas, poemas amorosos y campestres, eran cantados con melodías de fácil ritmo, así como los serventesios, especie de poemas comúnmente satíricos. Venida de la Bretaña Armórica, la endecha, narración pintoresca de alguna aventura conmovedora ó cómica, tenía un género de melodía bastante desarrollada, que le era peculiar.

El *motete* y el *rondó* eran composiciones artísticamente distribuídas en varias partes.

Si nos quedan muchos trozos de todas clases, no es fácil imaginarse cómo eran ejecutados. No obstante, sabemos que el canto era un arte importante en el siglo XIII, y también que la *virtuosidad* era un gran honor; en los conciertos, como en la iglesia, se oía por todas partes luchar en vocalización y en floreos á cantores y ministriles, hombres y mujeres. Las excomuniones papales y episcopales no bastaban á contener el lujo de los adornos en música. «Es preciso, decía Juan XXIII, que los hombres canten de un modo viril, y no con voces fingidas, imitando á las mujeres; es necesario que eviten el cantar con voz lasciva, como los histriones.»

Estos cantores hábiles y ejercitados eran acompañados por diversos instrumentos. Créese vulgarmente que los músicos de remotas épocas conocían pocos instrumentos, lo cual es un error, pues precisamente cuando el arte está menos desarrollado, es mayor el número de instrumentos. Durante toda la Edad Media, lo que llamamos hoy instrumentación, es decir, arte de combinar las sonoridades según las relaciones de los timbres, no existía en realidad; pero los instrumentos eran numerosos. Las miniaturas, las esculturas y los bajorelieves nos presentan una asombrosa variedad, mientras que los poetas y cronistas citan quizá mayor número.

Antes de entrar en algunos detalles, presentaremos en un solo cuadro los instrumentos del siglo XIII. Otros cuadros semejantes al fin del siglo XVI, y para la época contemporánea, nos permitirán establecer cómodamente la comparación.

INSTRUMENTOS MÚSICOS DEL SIGLO XIII

INSTRUMENTOS DE CUERDA			INSTRUMENTOS DE VIENTO				PERCUSIÓN	
DE ARCO	PUNTEADOS	PULSADOS	DE PICO	DE CAÑA	DE VEJIGA	DE BOQUILLA	CON BAQUETAS	SIN BAQUETAS
GÉNERO VIOLA Viola. Giga. Rabel. Crowth (violin tosco de 3 cuerdas). GÉNERO GAITA (Con rueda y manubrio). Viella. Organistrum Sinfonía.	GÉNERO LAÚD Laúd. Mandora ó bandola. Citara (citole). GÉNERO GUITARRA (Guiterne.) Guitarra ó vihuela. Guitarra morisca. GÉNERO DE ARPA Arpa. Arpa doble ó irlandesa.	Salterio. Canon ó Quanon (es el Salterio). Dulcimer usado aún entre los Tziganes con el nombre de Tynapanon, es, según unos, variedad del Salterio, y, según otros, como el tambor turco.	Flautas. Flauta recta. Flageolet (ó Flaxeolet). Flauta travesera. Pífano. Flauta estéril.	Oboe. Chalumeau (es instrumento campestre como el caramillo, Zampoña, Churumbela). Muse (Gaita ó Dulzaina) Pito. Bombarda. Docena.	GÉNERO CORNAMUSA (Zampoña). Gaita (Muse) Chevrette, (Cornamusa). Cornamusa (Zampoña). GÉNERO ÓRGANO Órganos de fachada (de iglesia). Órganos portátiles ó Regalías.	GÉNERO TROMPETA Trompeta. Bocina. Trompeta ó corneta de guerra. GÉNERO CLARÍN Clarín agudo. Bocina campestre. GÉNERO TROMPA Y CORNETA Trompa. Crode. Corneta. Oliphanto. Cuerno de combate. Trompa árabe.	GÉNERO TAMBOR Tambor. Tabor. Tympanon. Bedon (Tambor ó Timbal con cascabeles). GÉNERO TIMBALES Nacario.	Campanitas. Címbalos (Platillos). Cascabeles. Triángulo. Carillon (ó juego de campanillas afinadas). GÉNERO CASTAÑUELAS Ginebra ó Tarreñas. Tartabelles. Taules.

No hemos tenido en cuenta en este cuadro los numerosos nombres dados á cada uno de los instrumentos, según los dialectos de las diversas provincias.

Desde los siglos X y XI, las liras y las cítaras antiguas parecen haber desaparecido, á lo menos en Occidente, ó haberse transformado hasta el punto de no poder ser reconocidas; pero, en cambio, aparecen dos instrumentos que ocuparán un lugar importante en la historia de la música: la viola y el laúd.

La viola, cuyas cuerdas producen su vibración por medio de un arco, y de la cual se origina el violín, parece derivarse á su vez del *crowth* ó violín bárbaro de los pueblos bretones. El crowth era una especie de violín con tres cuerdas, de una estructura muy grosera, que en una época muy próxima á la antigüedad era ya usadísimo, como lo prueban estos versos de Venancio Fortunato:

> Romanusque lyra plaudat tibi, barbarus harpa,
> Grœcus achilliaca, chrotta britanna canat.

La viola aparece en el siglo XI. Muy extendida en Inglaterra, Francia, Alemania é Italia, cambió cien veces de forma, según los países y las épocas. En unas partes es pesada, casi redonda, hasta el punto de que no se comprende cómo podía el músico hacer vibrar las cuerdas; en otras se parece al crowth, como puede verse en la portada de la catedral de Chartres, pero con un dibujo más elegante *(figura 36)*; desde el siglo XIII es un magnífico instrumento, de bella estructura, como en el pórtico de la abadía de San Dionisio. El número de sus cuerdas varía de tres á seis. La viola fué el instrumento preferido durante toda la Edad Media; con ella se acompañaban las endechas, rondós y cantares de gesta. Jerónimo de Moravia, escritor de fines del siglo XIII, la ha descrito detalladamente.

No hay que confundir la viola de arco con la gaita de rueda y manubrio, de la cual todavía nos servimos hoy; las más antiguas violas de rueda se encuentran en el capitel de

San Jorge de Boeherville, que hemos visto antes, y en un manuscrito del siglo XI; es grande, y algunas veces la tocan dos personas; sin embargo, difiere poco de la que hoy usamos. *(Fig. 33.)* Entre los doctos tenía el nombre de *organistrum*, y entre el vulgo, el de *sinfonía.* El siglo XIII fué la época de su apogeo. Adornada de esculturas y pinturas, enriquecida con pedrería, oro y plata, la antigua gaita luchó, á veces con ventaja, contra la viola. Más tarde la volveremos á encontrar, pero muy decaída de su primitiva gloria.

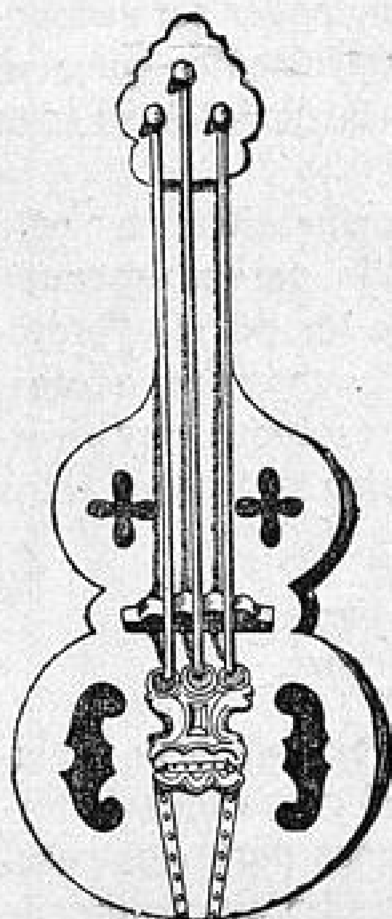


FIG. 36.—VIOLA, SIGLO XIII. (Catedral de Chartres.)

Violas y sinfonías tuvieron un terrible competidor en el laúd. De forma elegante, difícil de tocar, pero fácil de conducir, el laúd parece haber aparecido después de las Cruzadas y ser de origen oriental. Al lado de él, oriental también, pero viniendo probablemente de los moros de España, la guitarra estuvo bien pronto de moda. El laúd y la guitarra tuvieron en un principio cuatro cuerdas, y sólo se diferenciaban por la forma; pero pronto el número de cuerdas del laúd aumentó considerablemente, mientras que la guitarra tomaba y conservaba las seis cuerdas que posee todavía. Detrás de estos dos instrumentos venían otros más pequeños y manuables, la gentil cítola y la bandurria, de la cual se habla por primera vez en el siglo XIII, en los versos del trovador Giraud de Calenson. *(Fig. 37.)*

Hemos visto el arpa en el siglo XI. Tal cual entonces era, la encontramos después en todas las miniaturas y esculturas de los siglos XII y XIII. Sus formas son más elegantes, y mayores sus proporciones; pero en el fondo ha permanecido idéntica. *(Fig. 38.)*

El salterio es uno de los instrumentos más característicos de la Edad Media. Con sus diez ó veinte cuerdas, extendidas sobre un marco de madera y golpeadas por medio de un martillo, ó punteadas con los dedos, el salterio se encuentra frecuentemente en las representaciones de la época; lo que le hace más interesante para nosotros es que, á partir del siglo XV, dió origen al manicordio, á la espineta, al clavicordio y, después, al piano moderno. El dulcimer es una variedad del salterio. Este instrumento no ha desaparecido, y los zíngaros se sirven de él con el nombre de tímpano. *(Fig. 39.)*

Las flautas de la Edad Media difieren poco de las de la antigüedad. Hay que distinguir las que se tocan con un pico, ó flautas *rectas*, de aquellas en las cuales se introduce el aire por una embocadura lateral. Estas se llaman *traveseras;* más tarde tomaron el nombre de *flautas de Alemania*. Cada género de flauta estaba representado en los registros agudos por la zampoña y el pífano, la una para las flautas rectas, la otra para las traveseras.



FIG. 37.
BANDURRIA.
*(Cancionero,
Bibliot. Nacional.)*

Como la flauta, el oboe, con su estrangul doble, fué de los más primitivos.

Al pasar de la antigüedad á la Edad Media, cambió frecuentemente de nombre, pero no de forma. Desde el siglo XIII hallamos los instrumentos de estrangul, de sonidos graves, que, con el nombre de bombardas, dieron más tarde origen al bajón.

Designadas con los nombres de musa, sinfonía, etc., la cornamusa y la dulzaina, que se componen, en resumen, de estrangules de oboe y de bombarda adaptados á pellejos, desempeñaron gran papel durante toda la Edad Media, sin diferenciarse mucho de ciertos instrumentos que existen hoy en Italia y en las provincias de Francia.

La cornamusa nos lleva naturalmente á hablar del órgano, cuyo principio sonoro es el mismo. Ya en la antigüedad vimos un órgano embrionario; el teclado se compone de teclas de más de un metro, que el organista comprime á puñetazos. El primer órgano conocido en Francia fué, según dicen, enviado á Pipino el Breve por el emperador de Constantinopla, Constantino Coprónimo; pero en 951 hallamos ya la descripción de un inmenso órgano construído gracias al obispo de Elphe, en Winchester. Tenía cuatrocientos caños y cuarenta teclas; era tocado por dos organistas y alimentado por el aire de veintiséis fuelles, puestos en movimiento por setenta hombres. En esta época, el arte de tocar el órgano estaba muy adelantado, y los mejores músicos de la Edad Media eran organistas.

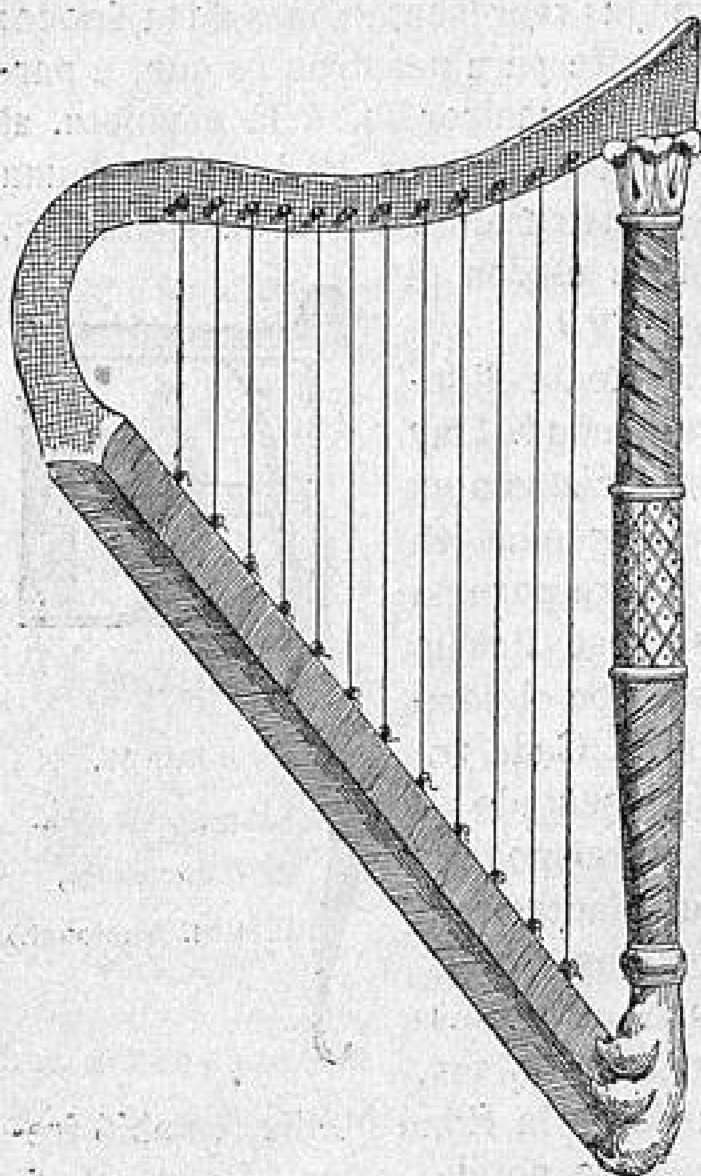


Fig. 58.—Arpa de los siglos XII y XIII.

No todo el mundo se hallaba en disposición de poseer esos inmensos instrumentos, por lo cual se inventaron pequeños órganos portátiles, que estuvieron de moda durante toda la Edad Media, y que se ven frecuentemente en miniaturas y monumentos. Una ó dos filas de caños, colocados sobre una caja de aire alimentada por uno, dos ó tres fue-

lles, más un teclado: he aquí los elementos que componían estos instrumentos, llamados también *realejos*. En los siglos XV y XVI volveremos á encontrarlos.

A pesar de la multiplicidad de nombres con que se designa la trompeta, este instrumento se reduce siempre á dos especies: la trompeta militar, de grandes dimensiones, y el clarín, ó bocina de voz aguda.

El cuerno siguió las mismas transformaciones que la trompeta. Instrumento legendario de caza y de guerra, se encuentra en varios textos y manuscritos. Puede ser de madera, de oro, de plata y de marfil. Que sea el cuerno mágico de Arturo ó el *oliphant* de Roland, es siempre el mismo, recto ó un poco curvo, dando algunas notas de señal, más bien que un sonido continuado. Necesitará todavía que pasen algunos siglos para que llegue á ser el instrumento, casi musical, tan conocido por el nombre de trompa de caza.



FIG. 39.—SALTERIO Ó CANON. SIGLO XIII.
(*Cancionero*, Biblioteca Nacional.)

La percusión es, de todo el material sonoro, el que está menos sujeto á transformaciones. Desde el siglo XIII encontramos los instrumentos de este género que todavía están en uso hoy. El tambor cambia poco de forma, así como el tamboril, que acompañaba con su ritmo el sonido del pito provenzal. Nuestro tambor de guerra no es conocido, á lo menos en Francia, hasta el sitio de Calais por los ingleses; pero, en cambio, encontramos el bombo con cascabeles, bajo el nombre de *bedón*. Los asientos esculpidos del coro de la catedral de Rouen ofrecen un curioso ejemplar. *(Fig. 40.)* Traídos de Oriente por los cruzados, los *nacarios* reemplazan á los pequeños tambores hemisféricos de que se servían en los

siglos x y xi, y llegan hasta nosotros casi sin alteración, bajo la forma de timbales.

Los címbalos, cascabeles, triángulos, castañuelas, tarreñas para las manos y los pies, ó regalas, no cambiaron desde la antigüedad. Uniendo varias campanillas, se formó un instrumento en que tocaban golpeando aquéllas con un martillo, el cual instrumento se denominaba *quadrillo*, muy ex-



Fig. 40.—Bedón ó bombo. (Asiento del coro de la catedral de Rouen.)

tendido en la Edad Media; dió origen á los grandes juegos de campanas de los siglos xv y xvi, todavía en uso en nuestras ciudades del Norte y en Bélgica, y á los juegos de campanillas de teclado, de que se sirven algunas veces nuestros modernos compositores. *(Fig. 41).*

Melodía, discanto, instrumentos, todo se empleada, principalmente en las representaciones dramáticas, pues el teatro ocupaba ya un lugar importante en esta época. No tenemos el propósito de narrar la historia del arte teatral en la Edad Media. Recordemos únicamente que los primeros ensayos de este género fueron misterios, ó la representación de pasajes de la Biblia ó del Nuevo Testamento. El apólogo de la *Vírgenes prudentes y* de las *vírgenes necias* es uno de los más antiguos dramas litúrgicos de este género, y la Bi-

blioteca Nacional posee de él un soberbio manuscrito del siglo XI; luego vienen los *Profetas de Cristo*, la *Resurrección* y otros muchos. En los siglos XII y XIII pueden citarse, entre los más conocidos, *Daniel*, *El hijo de Gedeón*, *El judío robado*, medio religioso, medio cómico, *Las tres Marías* y, sobre todo, el drama *Adán*.

La música era tan importante en estos dramas, que casi podrían ser considerados como óperas.



FIG. 41.
CAMPANARIO, SIGLO XIII.
(Manuscrito
de la Biblioteca Nacional.)

El siglo XIII produjo los *juegos*, que nos interesan más que los misterios, pues que se ha visto en ellos los primeros ensayos de nuestra ópera cómica.

Estos *juegos*, que eran muy numerosos en el siglo XIII, guardaban aún señales de la influencia legendaria y religiosa, como el *Juego de San Nicolás*, de Juan Bodel. Pero he aquí el *Juego de Robin y Marión*, enteramente apartado del teatro clerical y litúrgico. Está llena de sencillez esta escena, en la cual Marión se defiende valientemente contra las asechanzas del caballero Auber, por conservarse para su amigo Robin, y donde todo concluye con canciones y danzas. La música tiene mucha importancia en esta rudimentaria ópera cómica primitiva. Algunos de sus estribillos se han popularizado mucho. Todo, hasta la manera de presentarlo en escena, indica que el género musical de la ópera cómica nació entonces.

El *Juego de Robin y Marión* fué representado por primera vez en la Corte de Nápoles en 1285. Su autor era un trovero de Arras, llamado Adam de la Halle, conocido por «el jorobado de Arras», el cual puede ser considerado como creador de la ópera cómica francesa.

El nombre de Adam de la Halle nos hace pensar en los troveros y trovadores, esos poetas músicos que crearon al mismo tiempo la literatura y el arte musical de la Edad Media. En efecto; si todos no componían, casi todos cantaban sus versos acompañándose de la viola; á veces el trovero recitaba sus versos, mientras que un juglar ejecutaba la música. Llámanse troveros los poetas músicos del Norte, desde el Artois hasta el Loira, y trovadores los del Mediodía, Gascuña, Provenza, Auvernia, etc. Desde los artistas ambulantes, como Ebles, Élias, Guido y Pedro de Uissel, que iban tocando, cantando y poetizando, hasta el alto y poderoso conde Teobaldo de Champaña, rey de Navarra, y el rey Ricardo «Corazón de León», estos poetas pertenecían á todas las clases sociales, celebraban el amor y pagaban con una canción la hospitalidad que liberalmente se les daba, ó, si eran ricos, sostenían en su Corte compañías de cantores y músicos. (*Fig. 42.*)

Citemos algunos de los troveros y trovadores más célebres, escogiendo preferentemente aquellos que parecen haber sido músicos, pues es bastante difícil distinguir entre ellos á los poetas de los compositores, á los cantores de los instrumentistas. En el siglo XII, son Arnaldo de Mareuil (1170-1200), el ardiente Beltrán de Born, el Juvenal de la Edad Media, Folquet de Marsella, Gaucelm Faidit, Peyre Vidal, Pons de Capduel, trovadores; entre los troveros, Gillebert de Berneville, un verdadero poeta, que cantaba sus versos acompañados de graciosas melodías.

En el siglo XIII, abundan los troveros y trovadores. Sin contar á Adam de la Halle, de quien ya hemos hablado, citaremos á Aymeric de Peguilain, Alberto de Gapençois, Andrieus Contredit, Juan Bodel, autor de *juegos* dramáticos;

Juan Perdigon; los dos Monniot, de París y de Arras; Pedro de Corbie, Perrin de Angecourt, Roberto de Sabillon, Colin Muset y María de Francia, músicos poetas, cuyas obras se leen todavía con gusto; Teobaldo, conde de Champaña y rey de Navarra; Ricardo «Corazón de León», y Blondel de Nesles, cuya abnegación se ha hecho legendaria, aunque la abnegación que nos lo presenta librando, por medio de un romance, á su amo, que languidecía en las prisiones del duque de Austria, se halla lejos de estar probada.



Fig. 42.
Trovero tocando la viola, siglo xiii.
(Manuscrito de la Biblioteca Nacional.)

Sería injusto olvidar, en la misma época, á los teóricos, cuyas obras arrojan tanta luz sobre la música del siglo xiii. Merecen, pues, mención: Jerónimo de Moravia, Juan de Garlanda, Juan Cotton, Francon de Paris, Marchetto de Padua, Walter Odington, Elio Salomon. También son dignos de recuerdo San Bernardo, escritor sagrado, y el filósofo Abelardo (1079-1142), que era también músico y cantor.

En Italia y Alemania dejábase sentir igualmente poderoso el movimiento literario y musical. Dante, en su *Divina Comedia,* nos ha dejado los nombres de Casella, que fué, según parece, su maestro de música, y Bellacqua, célebre tocador de laúd. En Alemania, los músicos poetas formaban una casta perfectamente constituída. Estos artistas, á quienes se ha dado el nombre de *Minnesänger* (cantores de amor), componían sus cantos y sus versos y concurrían al castillo de la Warburg para disputarse el premio de poesía y música; Ricardo Wagner, en su magnífica ópera *Tannhau-*

ser, nos ha presentado á los dos Minnesänger Tannhauser y Wolfram de Eschenbach en uno de estos famosos concursos.

Entre estos Minnesänger, los había ricos y pobres, pero



FIG. 43.—MINNESANGER, SIGLO XIII.
Wolfram de Eschenbach.—*Tannhauser*. (Bilioteca Nacional.)

todos eran nobles y caballeros. Hay que citar en el número de los más célebres á Klingsor, Wolfram de Eschenbach y á Tannhauser, de quienes acabamos de hablar, así como también á Walter von Vogelweide, Ulrico de Lichtenstein y

Nitthar. La Biblioteca Nacional posee un magnífico manuscrito que contiene los retratos y las poesías de los más célebres Minnesänger. *(Fig. 43.)*

Tal ha sido el siglo XIII, la época más brillante y gloriosa de la Edad Media. A pesar de ser muy compendiada nuestra narración, creemos haber mostrado cuán activos é innovadores fueron los artistas de este hermoso período. Los músicos se multiplican por todas partes; el arte se desliga más y más de la antigüedad, para tornarse nacional; puede decirse que en el siglo XIII nace la música moderna, particularmente la profana.

Adam de la Halle, *Obras completas,* publicadas por De Coussemaker, in 4.°, 1872.

Clément (Félix). *Los cantos de la Santa Capilla,* in 4.°, 1875.

De Coussemaker. *El arte harmónico en los siglos XII y XIII,* in 4.°, 1865.

De Coussemaker. *Dramas litúrgicos de la Edad Media,* in 4.°, 1860.

De Coussemaker. *Historia de la harmonía en la Edad Media,* in 4.°, 1852.

De Coussemaker. *Scriptorum de musica medii ævi, nova series,* in 4.°, 1864 y siguientes.

Dinaux (A.). *Troveros, juglares y ministriles del Norte de Francia,* in 4.°, 1836-43.

H. Lavoix (hijo). *La música en el siglo de San Luis,* II vol. de la *Colección de motetes franceses de los siglos XII y XIII,* publicados por Gastón Raynaud, in 8.°, 1883.

Riemann (Hugo). *Studien zur Geschichte der Notenschrift,* in 8.°, 1858.

Schultz (Alwin). *Däs Höfische Leben zur Zeit der Minnesänger,* in 8.°, 1879.

Sepet (M.). *Los profetas de Cristo,* estudios sobre los orígenes del teatro en la Edad Media, in 8.°, 1878.

Von der Hagen. *Minnesänger deutsche liederdichter,* 1834, 5 vol.—(La música, en notación moderna y en facsímil, de estos músicos poetas está en el 4.° vol.)

CAPÍTULO III

DEL SIGLO XIV AL XVI

La filosofía, la literatura y la música.—Los artistas: los ministriles, su corporación y su rey en Francia; los *Meistersänger* en Alemania.—*La notación:* nuevos signos; prolongaciones; la impresión musical.—*Música:* contrapunto; cánones y jeroglíficos; canciones y madrigales.—*Instrumentos:* el violín, el laúd, el clavicordio, las familias.—*Representaciones musicales:* bailes, conciertos y danzas; los misterios y el teatro profano; las primeras óperas. — *La Reforma* en Alemania, Inglaterra y Francia. — *Los maestros de los siglos XIV, XV y XVI:* la escuela franco-belga; Guillermo de Machault, Okeghem, Josquin Desprez, Goudimel, Orlando de Lasso.— La escuela alemana: Gumpelzheimer, Senfl, Schulz, etc. - La escuela italiana: Gastoldi, Gesualdo, Merulo, Palestrina; fin de la Edad Media.

Ars nova: tal era el nombre que los teóricos daban á la música que el siglo XIII había inaugurado. Este nuevo arte, fundado por los antiguos trovadores y troveros y por los góticos armonizadores del discanto, se transformará poco á poco, se desligará de la escolástica musical, para manifestarse, después de más de tres siglos, en la forma magnífica, apacible y serena de Palestrina; pero no se podrá desconocer que un indisoluble lazo une los motetes, todavía bárbaros, de los discantores del siglo XIII con las majestuosas composiciones del siglo XVI.

El camino que siguieron los músicos de los siglos XIV y XV estaba ya indicado. Debían fatalmente tratar de perfeccionar el discanto, legado por el que los había precedido;

guiados inconscientemente por su oído, debían también acentuar cada vez más la tendencia moderna, que los alejaba de los tonos del canto llano; la palabra permanecía siempre la misma, pero la cosa cambiaba en cada cuarto de siglo; desgraciadamente, esta lucha, que es preciso señalar, so pena de faltar á las primeras leyes de la Historia, se retrasó por el espíritu mismo de esta época, espíritu al cual los músicos no podían permanecer extraños. Sábese con qué trabas se desenvolvía el espíritu humano durante los dos siglos que precedieron á la época llamada del Renacimiento. Aprisionado entre la rígida teología y la razonadora escolástica, lucha por aprender, y después de haber aprendido, siguió luchando por conquistar el derecho de saber. Los siglos XII y XIII habían sido sencillos y grandes: ¡cuántos monumentos imperecederos lo prueban! Torturado el genio de los siglos XIV y XV, torturó á su vez sus obras, gastó sus fuerzas en pesquisas ingeniosas, amó lo difícil hasta la pasión y registró hasta lo imposible. También los músicos siguieron este camino: rechazaron la invención natural y fácil, esa gracia ingenua del arte, y amaron las combinaciones enigmáticas. No contentos con buscar extravagancias, quisieron formarlas más extravagantes todavía, mediante una escritura complicada: encareciendo la notación proporcional, cuyas singularidades ya hemos indicado, multiplicaron los signos, alteraron su sentido, ocultándolo con jeroglíficos, más incomprensibles que ingeniosos; lo difícil fué su ideal, que se mostró durante cerca de tres siglos como un laberinto de indescifrables sutilezas.

Tal fué el carácter de la música desde el siglo XIV al XVI, hasta los predecesores directos de Palestrina y hasta Palestrina mismo. Pero así como buscando la piedra filosofal descubrieron los sabios grandes y útiles leyes de física y de química, de igual modo el penoso é incesante trabajo á que se entregaban los músicos de esta época concluyó por dar sus frutos, pues crearon, sin saberlo, la harmonía y la melodía modernas.

Por lo demás, á fines del siglo XIII y principios del XIV, la música se había constituído ya administrativamente; los grandes señores habían cesado en el cultivo del arte musical, que poco á poco se había hecho atributo exclusivo de ministriles y músicos de profesión. Éstos, comprendiendo la



FIG. 44.—SELLO DE LA CORPORACIÓN DE MINISTRILES DE PARÍS.

necesidad de sostenerse y defenderse mutuamente, se apresuraron á constituirse en corporación, creando así entre ellos un lazo, no solamente artístico, sino también comercial. La Corporación de los ministriles se constituyó por real mandato de 1321, teniendo por patronos á San Julián el pobre y á San Ginés, patrón de los cómicos; el jefe de la corporación tomó el nombre de *rex ministrorum*. (*Fig. 44.*)

Este primer alto funcionario musical parece haberlo sido Parisot, llamado *ministril rey* en los estatutos de 1321; después de muchas vicisitudes, este reinado ministril abdicó en 1773. Desde este día quedó abolido el cargo, y en 1789 la *Corporación de ministriles y tocadores de instrumentos, tanto altos como bajos*, desaparecía al propio tiempo que las maestrías y varias otras instituciones del antiguo régimen. Con ella desaparecía también la Corporación de los fabricantes de instrumentos, cuyos estatutos databan, en París, de 1299.

La misma revolución se había operado en Alemania. Los emperadores, reyes y caballeros, los altos y nobles cantores de amor del precedente siglo, habían abandonado paulatinamente la música; de manos de los nobles poderosos y ricos, como Enrique el Pajarero, como el piadoso Wolfram de Eschenbach, como el fogoso é inspirado Tannhauser, la viola y el arpa de los Minnesänger cayó entre las de los caballeros, pobres diablos, casi ministriles, como Frauenlob. Pronto los artesanos y los individuos de la clase media se apoderaron del arte musical, que, naturalmente, cambió de carácter. Estos obreros y hombres de la clase media formaron una corporación numerosa, que se tituló *Corporación de maestros cantores* (Meistersänger). Tenía sus sesiones, ó más bien sus concursos, en Nuremberg, como en Warburg y en Sajonia los Minnesänger habían tenido los suyos.

Los *Meistersänger* florecieron á mediados del siglo XVI. Cítanse algunos muy célebres, como el médico Enrique Möglin, el veterinario Kanzler, Aufflinger, etc.; pero el más ilustre fué el zapatero Hans Gachs, de Nuremberg (1486, murió hacia 1567), que escribió más de un canto para los corales de Lutero; mientras fabricaba calzado, componía versos y música, que revelan no solamente á un poeta inspirado y de una sencillez originalísima, sino también á un compositor ingenioso.

La condición social de los músicos comenzaba, pues, á transformarse desde los primeros años del siglo XIV, y en la

misma época podían comprobarse nuevas tendencias en el carácter de las melodías y en la escritura ó notación. Digamos de paso que la música no experimentó jamás evolución alguna sin que la forma de la escritura dejara de resentirse. Nuevas expresiones se habían introducido en la lengua musical; nuevos signos se hacían, por consiguiente, necesarios.

A las notaciones que ya hemos descrito vinieron á unirse nuevos signos, y particularmente la semínima; pero no pararon aquí las innovaciones. Para distinguir los diferentes valores de tiempo de las notas, se pintaban unas veces rojas y otras negras, á mediados del siglo XIV; después, siendo este procedimiento demasiado incómodo, se emplearon notas negras y blancas; á veces, también una misma nota era mitad negra y mitad blanca. La música formaba entonces parte de las matemáticas, y se demostraba por teoremas; así que se servían con frecuencia de fracciones numéricas para la medida. No es fácil imaginarse qué fárrago matemático recargaba nuestra pobre escritura musical.

El signo escrito no representaba lo que significaba en realidad; además, varias indicaciones manuscritas advertían al lector que era preciso disminuir ó aumentar mentalmente la nota en una mitad, en un tercio ó en un cuarto de su valor aparente; añádase á esto que, en un mismo trozo, las diversas partes de un coro estaban escritas de diferente modo y en proporciones variadas.

Toda esta ciencia, tan ardua, de la lectura, á la cual se unían las dificultades del cálculo, tomaba el nombre de *proporciones numéricas*. Las complicaciones de los signos eran tales, que hasta los mejores músicos cometían numerosos errores. Por esto, aun cuando no se encuentran notaciones excéntricas, como las en *proportio supersexcupartienteséptima* ó *superquincupartientesexta*, del teórico Gafori, la lectura de la música de los siglos XIV y XV, y á veces del XVI, presenta obstáculos casi insuperables al historiador moderno.

Sin embargo, en el siglo XVI la música aprovechó el gran

descubrimiento de la imprenta, y la impresión musical fué una de las causas que simplificaron la notación: en efecto, los caracteres se tornaron más claros y las proporciones desaparecieron poco á poco; no hay que olvidar que desde el día en que la música se popularizó por medio de la imprenta, debió necesariamente cambiar y simplificar la forma de sus caracteres.

En suma, la notación del siglo XVI comienza á parecerse mucho á la nuestra.

Desde los últimos años del siglo XV, Octaviano Petrucci, de Fossombrone, hizo en Venecia sus primeras impresiones en caracteres móviles, tan raros hoy; publicó las obras de los maestros del siglo XV en una de sus colecciones más célebres, *Harmónice músices*, 1501; murió en 1520. Casi al mismo tiempo, Antonio Gardane y sus dos hijos, Angel y Alejandro, fundaban en Venecia la ilustre casa que llevó su nombre por mucho tiempo. En los Países Bajos, brillaron los Phalese de Amberes (1510-1579); en Francia, Pedro Atteignant (hacia 1530), y sobre todos los Ballard, «únicos impresores del rey para la música». El privilegio de Roberto, el primero de los Ballard, data de 1542; los más célebres Ballard fueron Cristóbal y su hijo J. B. Cristóbal, que imprimieron casi toda la música de la época de Luis XIV. (*Figuras 45 y 46.*)

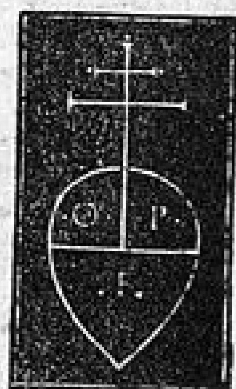


FIG. 45.
MARCA DE IMPRENTA DE OCTAVIANO PETRUCCI.
(1466-1523.)

Estas impresiones del siglo XVI son verdaderas obras maestras de arte, por la limpieza, la elegancia y la forma de los caracteres. Durante el tiempo que la música se imprimió en caracteres móviles, conservaron los tipos la forma cuadrada, que era la de la escritura manuscrita de los siglos XIV y XV; pero cuando (á fines del siglo XVII) se grabó la música en planchas de estaño, la escritura cambió; las notas tomaron la forma ovalada, que fué definitivamente adoptada

por los grabadores. En un principio se imprimía la música sin separar los compases, cosa que dificultaba bastante la lectura; pero á fines del siglo XVII, se distinguieron mediante las líneas divisorias de que hoy nos servimos.

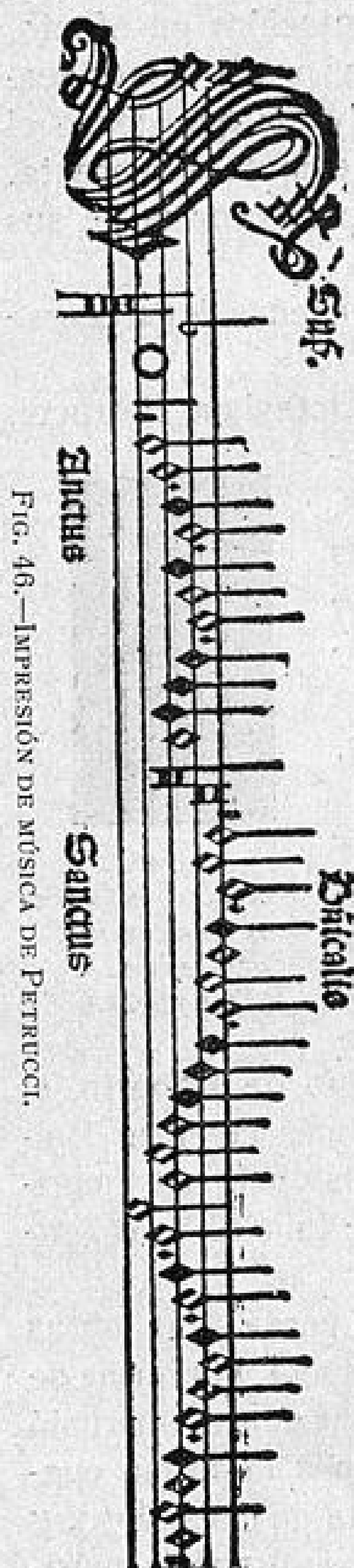


Fig. 46.—Impresión de música de Petrucci.

Durante los tres siglos que son materia de este capítulo, el arte de la Edad Media llega á su forma más perfecta. A partir del siglo XIV, la melodía y el ritmo se acentúan cada vez más; el discanto pierde de día en día su barbarie, y se regulariza; á principios del siglo XIV, vemos aparecer la palabra *contrapunto*, que significaba entonces, como ahora, arte de concordar una nota con otra *(punctum contra punctum)*. En esta época pueden reconocerse ya tentativas de música imitativa: existe en Inglaterra un trozo donde las voces están dispuestas con la evidente intención de imitar el canto del cuco.

La mezcla de palabras sagradas y profanas, latinas y francesas, que hemos señalado en el precedente período, fué el estilo habitual. Compusiéronse Misas enteras sobre asuntos melódicos, sacados de canciones profanas, cuyas palabras poco edificantes se pronunciaban; una Misa célebre de Dufay se titulaba *Al rostro pálido;* el mismo autor había escrito otra sobre la célebre canción llamada *Del hombre armado,* canción modificada de mil maneras por todos los compositores religiosos, incluso el gran Palestrina.

Al mismo tiempo, nacía en Italia un género que estuvo de moda mucho tiempo y fué cultivado por los más ilustres maestros. Además de las canciones y las cantilenas, apareció el madrigal, forma de música especialísima por su estilo é idea, que duró desde la creación de la ópera hasta el siglo XVIII. En Italia se escribieron madrigales para tres, cuatro, cinco y seis voces, en los cuales el músico, como en el motete, debía mostrar todo su talento.

Por lo demás, durante este período del siglo XIV al XVI fué cuando se formó la lengua musical, no sin dificultades. En efecto; los músicos de esta época se ingeniaron para multiplicar las formas de la música de varias voces, y entonces nació el canon. Llámase así un trozo dispuesto de tal modo que las diferentes partes de una melodía puedan cantarse seguidas ó superponerse las unas á las otras. En otros términos: el canon es un canto cuyas partes pueden servirse mutuamente de acompañamiento; la canción popular de *El hermano Jacobo* es el canon más conocido y fácil; ya hemos citado un canto de cuco que nos parece ser el canon más antiguo, perteneciente al siglo XIV, bien que haya sido atribuído al XIII. Los músicos que emplearon primeramente esta forma ingeniosa de música fueron tan felices con su descubrimiento, que no hubo transformación á la cual no sometieran el canon. La disposición gráfica del trozo tenía las formas más singulares: ora la de una cruz, ora la de un corazón. Las obras de los siglos XIV y XV abundan en manifestaciones de este género. Hemos elegido una de las más sencillas para presentársela á nuestros lectores. (*Fig. 47.*)

Este trabajo dió sus resultados cuando el género de cada pueblo comenzó á desligarse. Desde este día, el madrigal, salido de los motetes de varias voces, tomó en Italia las formas elegantes y melódicas que caracterizan la música de este país; luego vinieron los cantos populares, como los *Frottole* de cuatro partes, de los que existe una preciosa colección impresa en 1504. En Francia, la canción domina siempre, espiritual y amante de la música imitativa; pero su

Fig. 47.—Canon enigmático de la cruz, siglo XVI.

estilo se ha tornado más severo, sin perder nada de la viveza de su estribillo. En Alemania, el coral anuncia y prepara las grandes y majestuosas composiciones del siglo XVIII.

Desde el siglo XIII, los instrumentos han venido multiplicándose, no porque se hayan inventado muchos nuevos, sino porque se ha llevado hasta sus últimas consecuencia la asimilación de cada grupo á las divisiones de la voz humana, y en cada género existen innumerables especies; las formas también han adquirido extrema elegancia y prodigiosa variedad.

Hasta aquí no habíamos hablado de la instrumentación, es decir, del arte de agrupar los diferentes timbres; pero, á partir del siglo XVI, se ve aparecer el sentimiento de la agrupación de las sonoridades; cada grupo forma, por decirlo así, una pequeña orquesta que entona con voces ó se basta á sí propia.

Desde el siglo XIII se ha aumentado las familia de las violas; pero de esa multitud de instrumentos de cuerda surge uno que dominará á todos: el violín. Sólido y gentil, armado de sus cuatro cuerdas bien extendidas, es muy esbelto y elegante; desde que aparece en Francia y en Italia, hacia 1520, tiene casi su forma definitiva; adivínase en él al futuro rey de la orquesta. ¡Cosa rara! El violín alcanzó la perfección desde el primer día, y los artistas utilizan hoy con mayor gusto los más antiguos. No vamos á exponer aquí la historia de la construcción de instrumentos de cuerda, pero no queremos que se diga que hemos nombrado el violín sin recordar la gloria de los grandes fabricantes de Italia y del Tirol, como los Amati (1550-1684), los Gaspard de Salo, en Brescia (hacia 1560), los Guarneri de Cremona (1640-1745), los Stradivarius, de Cremona también, entre los cuales brilló Antonio, nacido en 1644 y muerto en 1737. Muchos nombres brillan detrás de éstos, entre los célebres constructores de instrumentos de cuerda; pero los que hemos citado deben quedar grabados en la memoria de todo artista ó aficionado. *(Figura 48.)*

Mientras que el violín salía perfecto de los talleres de Cremona y Brescia, las violas se construían de mil formas diversas; algunas tenían tales dimensiones, que un niño podía fácilmente ocultarse en ellas. Pero en el momento que la música adquirió nuevos vuelos, la sonoridad de estos instrumentos, de gran número de cuerdas y de redondeados contornos, pareció demasiado débil, y en su lugar se dió la preferencia á los violines agudos y graves.



Fig. 48.—Tocador de laúd, siglo xvi.
(Según Jost Amman.—1568.)

El instrumento más de moda durante el siglo xv, y sobre todo el xvi, fué el laúd, que ya hemos visto aparecer en el siglo xiii. Después de varios combates entre la gaita ó sinfonía, la viola, el arpa, el salterio y los órganos portátiles, sólo el laúd había conquistado el monopolio de ser escuchado junto á los cantores de más renombre y entre las manos de los artistas más delicados. Hasta el siglo xv no tomó la forma definitiva, con la cual le vemos tantas veces representado, con sus seis cuerdas, su elegante rosa, su cuerpo redondeado y gracioso y su mástil largo y encorvado. Llamado á elevadas funciones musicales, el laúd había crecido poco á poco; tanto que, demasiado cargado de cuerdas, iba á su-

cumbir á su propio peso, cuando se le juntó, á principios del siglo XVII, la tiorba ó archilaúd, de veinticuatro cuerdas y doble mástil. *(Fig. 49.)*

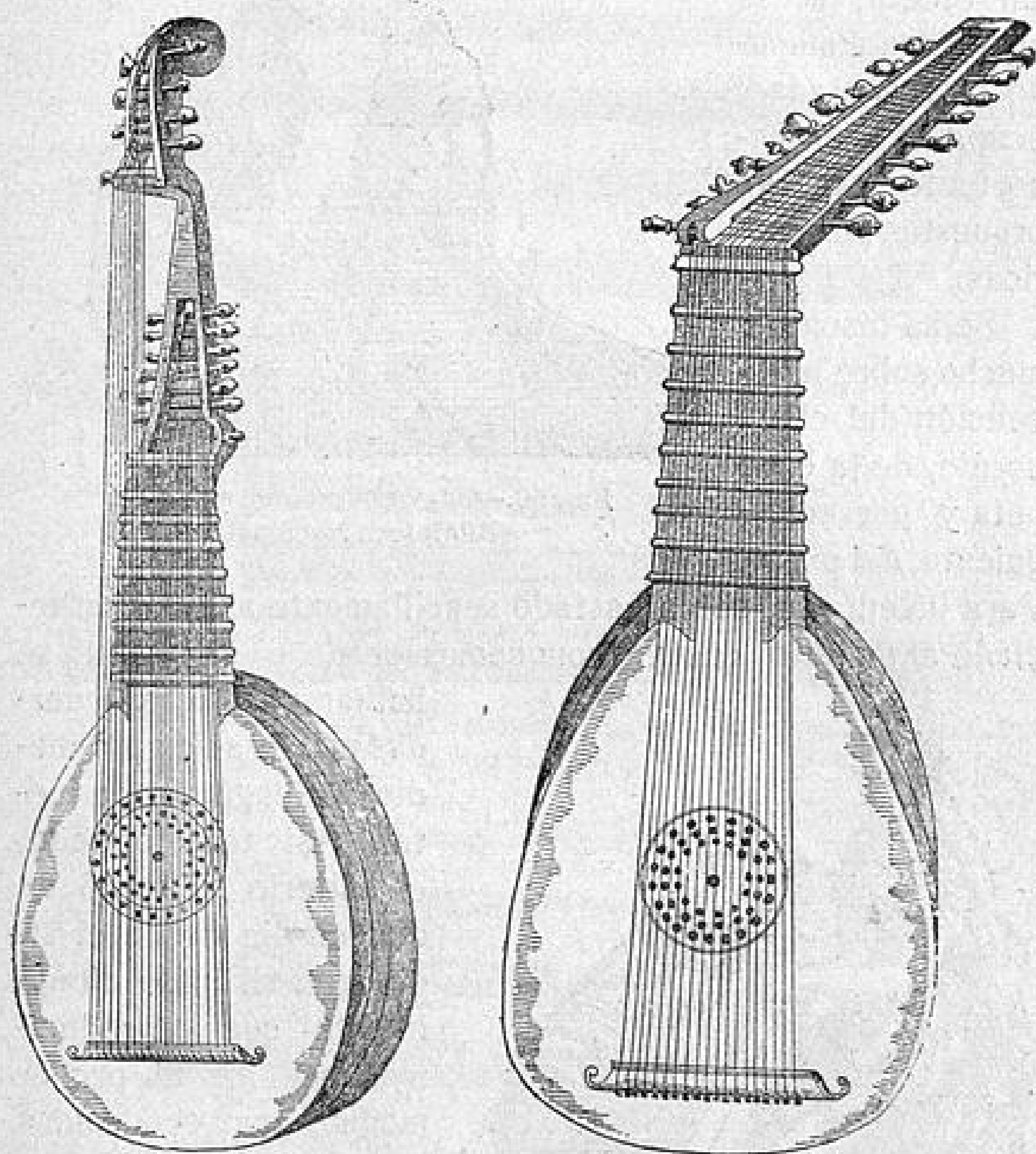


Fig. 49.
Tiorba ó archilaúd. Laúd.
Siglos XVI y XVII.

El arpa había cambiado de forma; pero en el fondo, el instrumento había permanecido el mismo desde el siglo XIII. Todavía tardará tres siglos en transformarse. El arpa sencilla tenía veinticuatro cuerdas; pero no bastando á los pro-

gresos de la música, se volvió á adoptar la antigua arpa doble irlandesa, que, armada de cuarenta y tres cuerdas, tuvo mucha aceptación en toda Italia, durante el siglo XVI. En efecto, se la encuentra á menudo representada y ocupa un lugar importante en las orquestas dramáticas.



Fig. 50.—Clavicordio del siglo XV. (Biblioteca Nacional.)

Se ha discutido mucho sobre la invención del clavicordio, de la espineta y, por consiguiente, del piano. Para inventarlo, había bastado sencillamente adaptar un teclado al salterio, que ya conocemos desde el siglo XIII; se habían puesto las cuerdas en vibración por medio de lengüetas de metal. Así transformado, el salterio se tornó en clavicordio desde el siglo XIV. El lindo dibujo inédito que reproducimos aquí es el primer modelo que conocemos de clavicordio ó espineta. *(Fig. 50.)* Es del siglo XV, y en esta época se habían reemplazado ya las lengüetas de metal con plumas de cuervo. Tal fué el origen de los instrumentos de pluma, de que los italianos hablaron tan á menudo. A fines del siglo XVI,



Fig. 51.—Virginal ó espineta.

la espineta se había extendido por todas partes, tomando los nombres de arsicorde, virginal, etc. *(Fig. 51.)*

Al terminar el siglo XVI, Hans Ruckers fundaba la dinas-

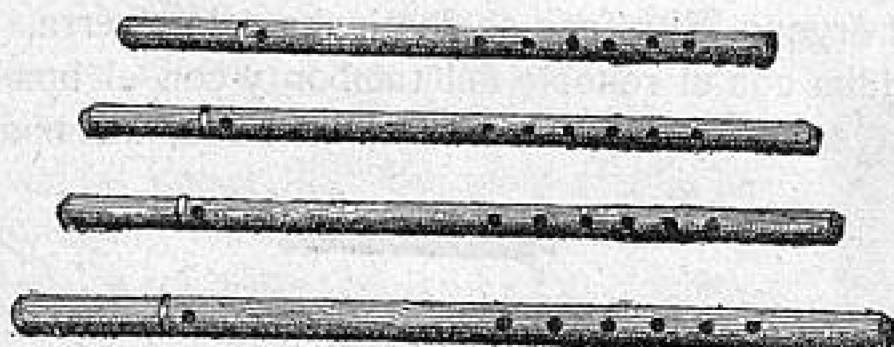


FIG. 52.—FLAUTAS TRAVESERAS Ó ALEMANAS, SIGLOS XVI Y XVII.

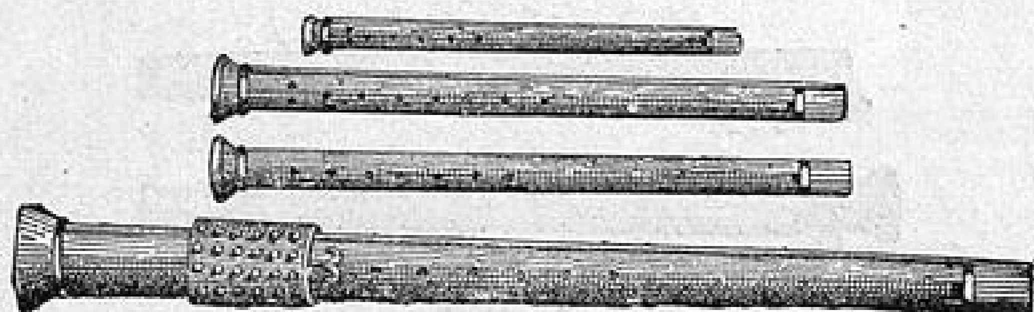


FIG. 53.—FAMILIA DE FLAUTAS RECTAS, AGUDAS Y GRAVES, SIGLOS XVI Y XVII.

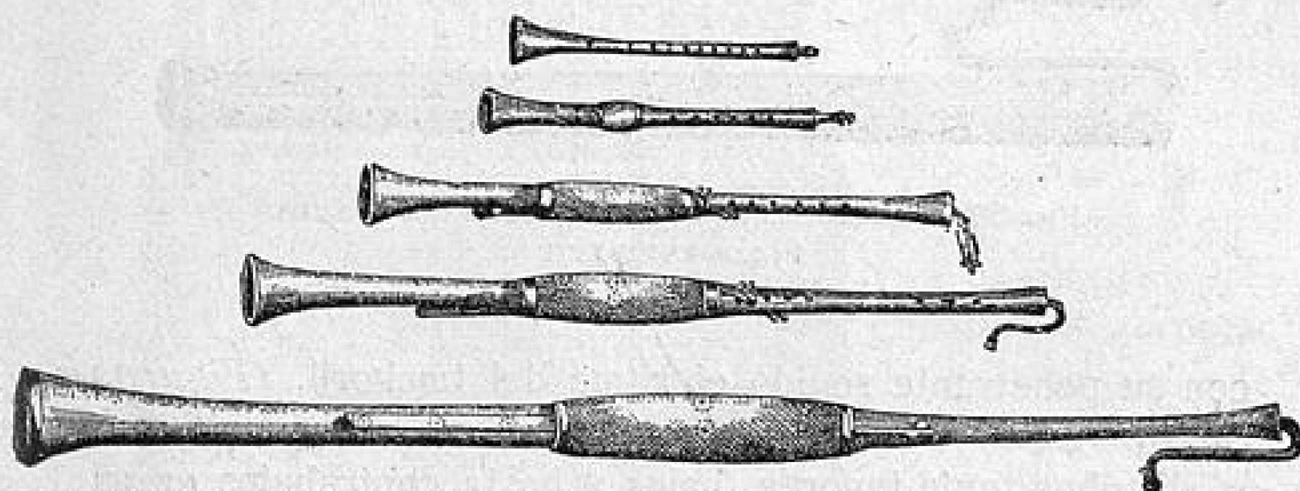


FIG. 54.—FAMILIA DE LOS OBOES Y DE LAS BOMBARDAS AGUDAS Y GRAVES, SIGLOS XVI Y XVII.

tía de los grandes constructores de Amberes. Las mujeres mostraron predilección por este instrumento, y Clemente Marot, hablando de las señoras de su tiempo, dice que gustaba de verlas tocar la espineta.

Más rico que el nuestro, desde ciertos puntos de vista, el siglo XVI poseía flautas rectas y traveseras; los instrumentos graves de esta familia producían sonidos semejantes á los del órgano. El pífano se destinaba á la guerra, donde se mezclaba con el redoble del tambor y con el bombo; el flageolet servía principalmente en el baile, acompañando

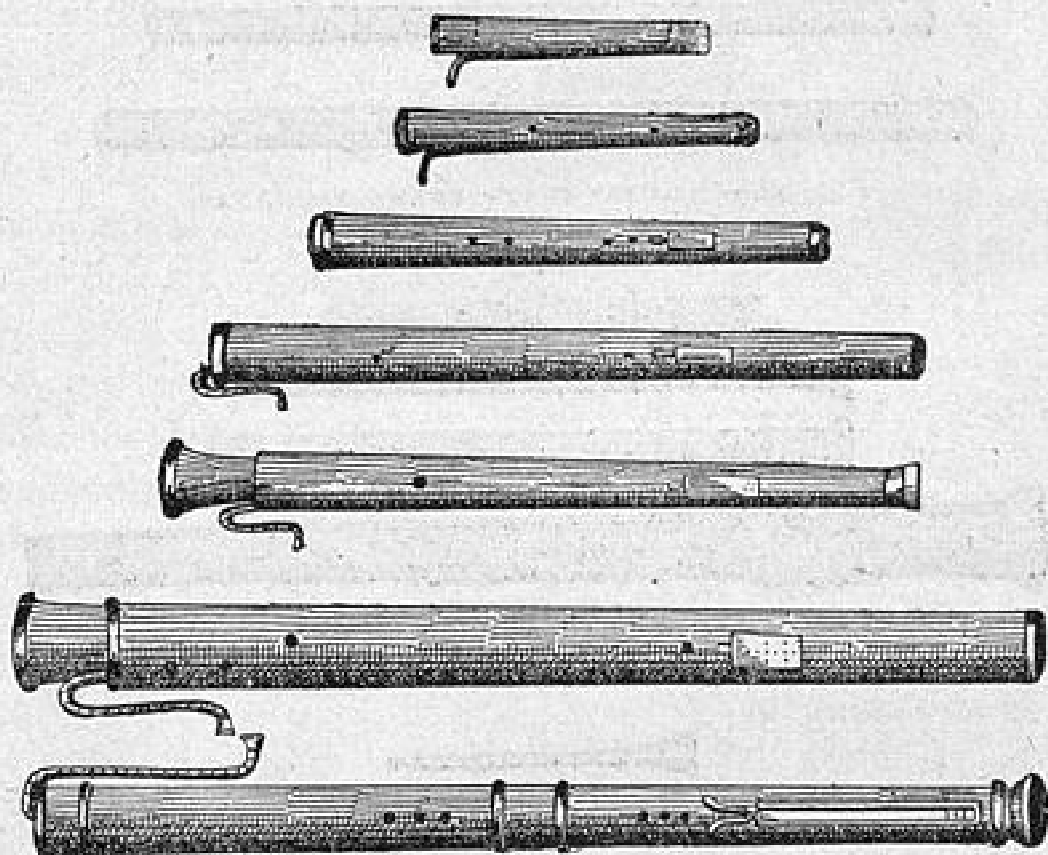


FIG. 55.—FAMILIA DE LOS FAGOTES AGUDOS Y GRAVES, SIGLOS XVI Y XVII.

con su penetrante sonido el ritmo del tamboril. *(Figuras 52 y 53.)*

El oboe tenía tenores, bajos y hasta contrabajos en su familia; pero estos últimos eran difíciles de tocar. Inventábanse de todas clases, y siempre se encontraban los mismos inconvenientes, hasta que, hacia 1539, un canónigo de Pavía, llamado Afranio, inventó un instrumento grave de estrangul, al cual dió el nombre de *fagotto;* este instrumento no tardó en desterrar todos los bajos del oboe y sus simila-

res. El fagot, que tomó las formas más extrañas, se convirtió más tarde en nuestro bajón. *(Figuras 54 á 56.)*

Hacía tres siglos que el órgano se había transformado: los caños eran más numerosos; los teclados, más suaves, y los fuelles, más fáciles de ser movidos. Inventando los pedales, á fines del siglo XV, el compositor Bernardo Mured había duplicado los recursos del instrumento. En desquite, el éxito del laúd y del clavicordio eclipsaba el de los órganos portátiles, que desaparecieron poco á poco: el siglo XVI fué la última época de su apogeo. *(Fig. 57.)*

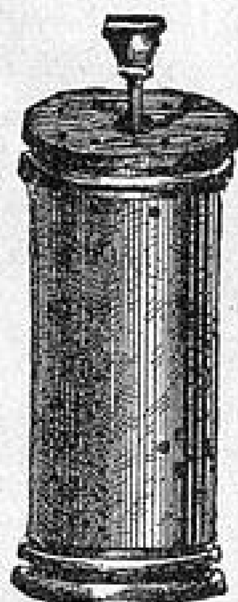


FIG. 56. RACKETT, ESPECIE DE BAJÓN DE LOS SIGLOS XVI Y XVII.

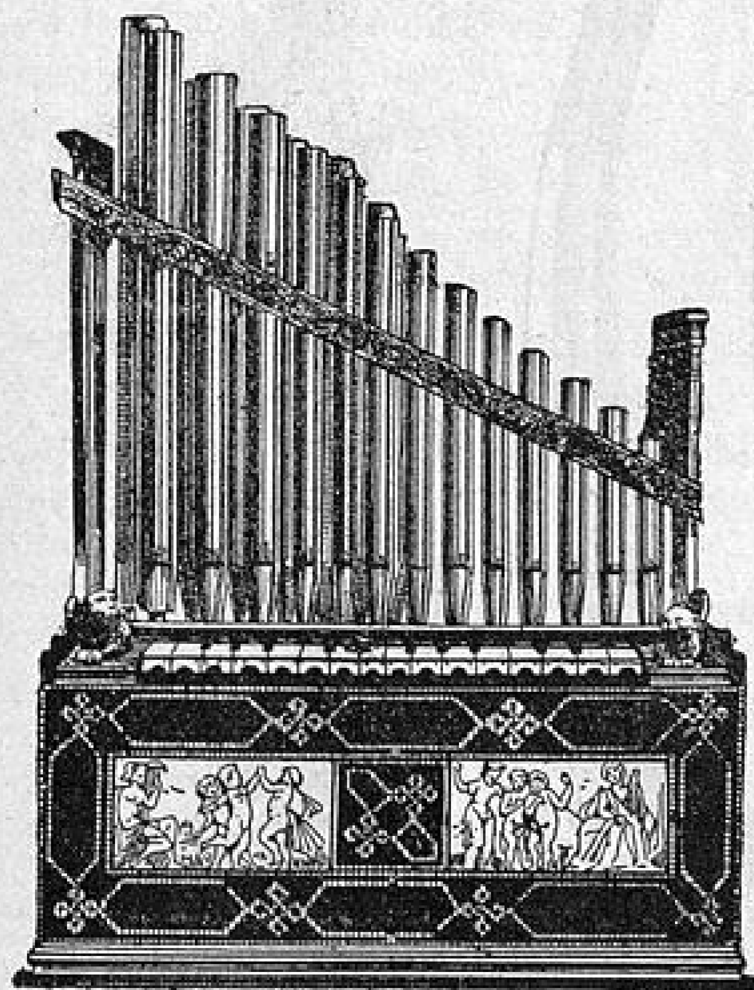


FIG. 57.—ÓRGANO PORTÁTIL Ó REGALÍA, SIGLOS XVI Y XVII.
(Museo del Conservatorio de Bruselas.)

Uno de los caracteres distintivos de la instrumentación en los siglos XVI y XVII fué el empleo frecuente de cornetas de madera, con sonidos roncos y desagradables. Estaban adornadas de una boquilla de madera ó marfil, que comunicaba con el instrumento mediante un agujero de algunas líneas de diámetro. Esta boquilla hizo que estos instrumentos tomaran el nombre de trompetas de boquilla. Desde el siglo XIII

hemos encontrado las cornetas, y en el siglo XVI completábase su familia con el bajo soprano. Las había de dos clases, rectas y curvas. Denominábanse también cornetas *blancas* y

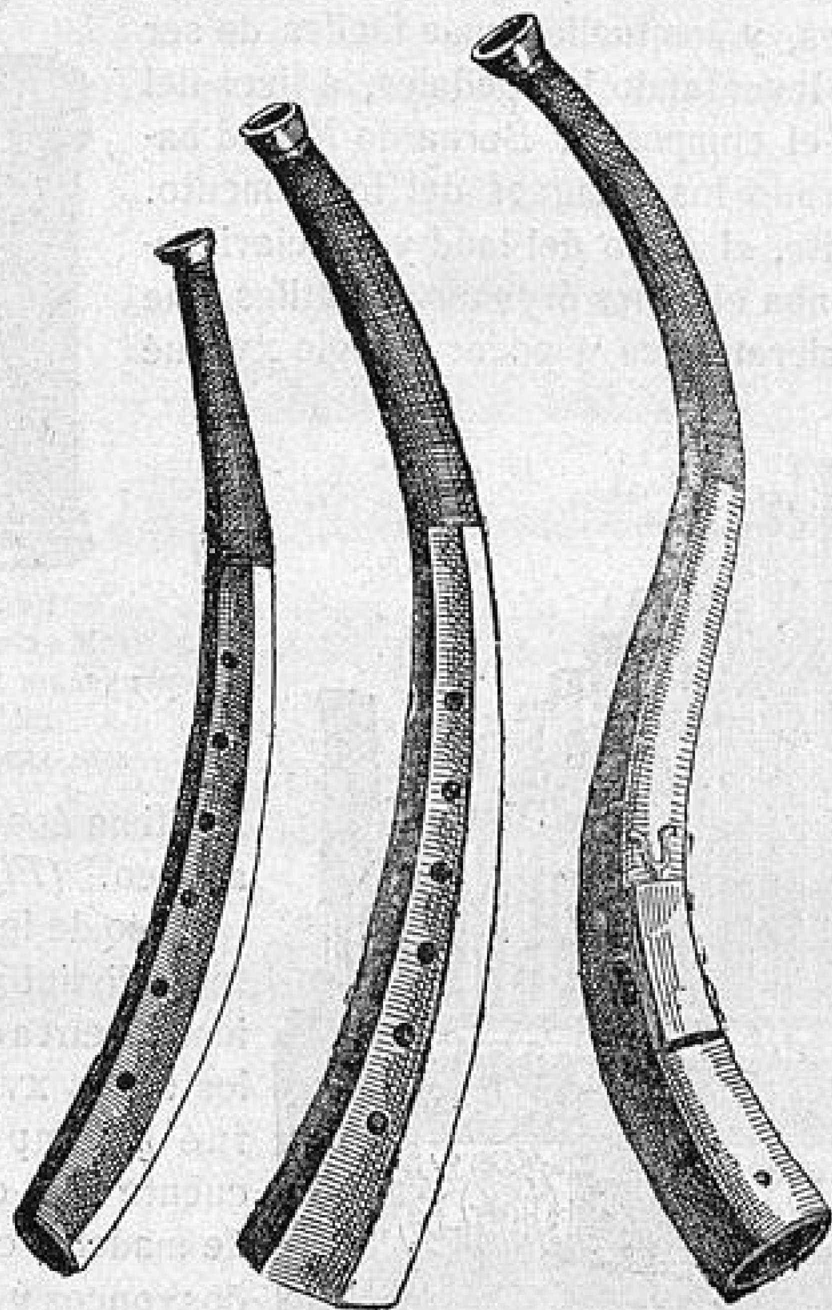


FIG. 58.
FAMILIA DE LAS CORNETAS AGUDAS Y GRAVES, DE BOQUILLA, SIGLOS XVI, XVII Y XVIII.

cornetas *negras*. Ningún instrumento estuvo tan en moda; tuvo partidarios acérrimos; se escribieron para su enseñanza verdaderos métodos; no hubo elogios que dejaran de tribu-

társeles. «En cuanto á la propiedad de su sonido—dice Mersenne—, es semejante al brillo de un rayo de Sol, que de pronto aparece en las tinieblas, cuando se le oye mezclado con las voces, en las iglesias, en las catedrales ó en las capillas.» *(Fig. 58.)*



Fig. 59.
Trompa de fines del siglo xv.

Sic transit gloria..., pues sólo nos queda de un instrumento tan célebre y extendido, el grotesco serpentón, inventado, en 1590, por un canónigo de Auxerre, llamado Guillermo. A partir de fines del siglo xv, los instrumentos de boquilla de metal se renovaron.

La trompeta de guerra se encorvó graciosamente; el cuerno ó trompa de caza adquirió su forma definitiva, y, sobre todo, el majestuoso trombón, el más perfecto de los instrumentos de metal, apareció entonces.

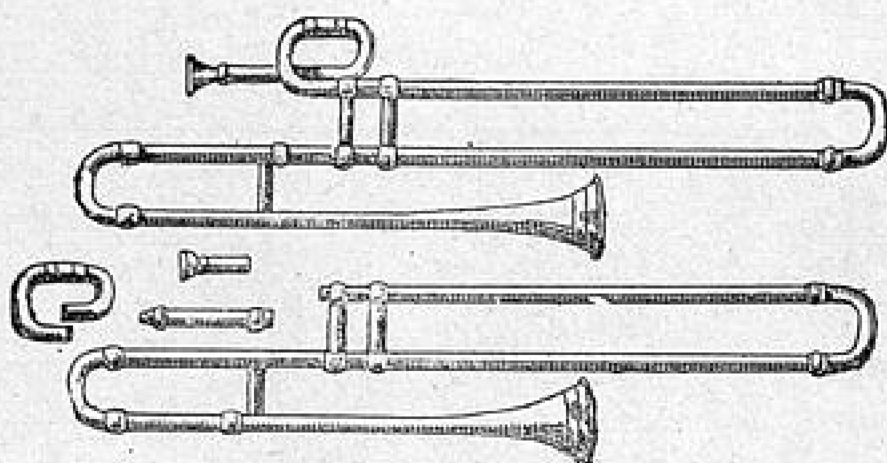


Fig. 60.—Trombón y sus accesorios.
Desde el siglo xvi al xix.

Lo que distingue al trombón de los demás instrumentos de metal es que posee una corredera que le permite aumen-

tar ó disminuir el número de notas ejecutables, alargando ó acortando el tubo en que resuena la columna de aire. *(Figura 60.)*

No tenemos para qué volver á ocuparnos de los instrumentos de percusión, porque apenas han cambiado desde el siglo XIII.

INSTRUMENTOS MÚSICOS DE LOS SIGLOS XIV, XV Y XVI (1)

INSTRUMENTOS DE CUERDA			INSTRUMENTOS DE VIENTO				PERCUSIÓN	
DE ARCO	PUNTEADOS	PULSADOS	DE PICO	DE CAÑA	DE VEJIGA	DE BOQUILLA	CON BAQUETAS	SIN BAQUETAS
GÉNERO VIOLA Violeta. Viola de brazo. Viola bastarda. Viola de pierna ó violón. Gigas (2). Lira. Lirona. Archiviola. Trompeta marina (3). Violín (4). GÉNERO GAITA Viella. (Con rueda y manubrio.)	GÉNERO LAÚD Laúd. Mandora ó bandurria. Mandolina ó bandolin. Tiorba ó archilaúd (5). GÉNERO GUITARRA Guitarra. GÉNERO SISTRO Y MANDORA Sistro. Sistro pequeño. Mandora ó bándola. GÉNERO ARPA Arpa sencilla. Arpa doble.	CON BAQUETAS Salterio. CON TECLADO Espineta (6). Virginal. Arsicordio. Clavicordio.	Flauta con pico. Flageolet. Flautas bajas. Flautas traveseras. Pífanos suizos.	GÉNERO OBOE Oboe. Chalumeau (caramillo), véase la advertencia de la otra tabla de instrumentos. Oboes bajos. GÉNERO CROMORLO Cromorlos altos y bajos. GÉNERO FAGOT Fagot (7). Fagot doble. Fagot pequeño. Cervelas. Bajón.	GÉNERO CORNAMUSA Cornamusa ó gaita. Bombardas con bajo grave. GÉNERO ÓRGANO Órganos de fachada (de iglesia) (8). Órganos portátiles ó regalías.	DE MADERA Cornetas de Alemania. Cornetas negras. Cornetas blancas, agudas y graves. Serpentón. DE METAL (9) Clarines. Trompas. Sacabuches. Trombones, alto, tenor, bajo y contrabajo.	Tambor. Caja (ó tambor de guerra). Bombo (colín tampón, ó tambor de guerra suizo). Timbales.	Campanitas. Platillos. Castañuelas

(1) Para no recargar inútilmente este cuadro, sólo hemos citado los instrumentos principales, sin tener en cuenta las variedades de cada género. Casi todos estos instrumentos se subdividían en soprano, alto, tenor y bajo, y se empleaban agrupados. (2) Las violas siguen siendo casi lo mismo hasta el siglo XIII. (3) La trompeta marina era un instrumento de una sola cuerda, ó de dos lo más, cuyos ejemplares se encuentran desde el siglo XIV. (4) El violín aparece en el siglo XV, pero hasta el XVI no toma su forma definitiva. (5) La tiorba, ó archilaúd, fué inventada á fines del siglo XVI. (6) Los primeros instrumentos de teclado datan, según parece, del siglo XIV. Estuvieron muy extendidos á fines del siglo XV. (7) Fagot, inventado hacia 1539 por Afranio. (8) Invención de los pedales de los órganos de fachada por Bernardo Mured, en el siglo XIV. (9) Se atribuye el arte de dar forma á los instrumentos de metal á un individuo llamado Morin, durante el reinado de Luis XII; pero los trombones eran ya muy conocidos en el siglo XIV, y la figura 59 es anterior á esta época.

El carrillón ó juego de campanitas ha dejado de ser instrumento de aficionados; pero, en cambio, figura en las iglesias y en algunos edificios de Bélgica y del Norte de Francia.

Durante este largo período de tres siglos, la música alcanzó grande honor en la Corte como en los pueblos, en el concierto como en el teatro y en la iglesia. En todas las fiestas y torneos toman parte tocadores de violas y de otros instrumentos. Las cuentas de los señores y de los reyes están llenas de partidas relativas á pensiones dadas á músicos. Las listas de las casas principales están llenas de nombres de ministriles y de tocadores de instrumentos. En el siglo XV, la reina Isabel sostuvo una compañía musical considerable, y en Ferrara, la duquesa, hacia 1599, dirigía una orquesta de mujeres. No había, por lo demás, príncipe que no sostuviera en su Corte á algún músico célebre.



FIG. 61.
MÚSICA AMBULANTE, TAMBORIL Y CHIFLA, SIGLO XV.

Los conciertos vocales é instrumentales se verificaban principalmente durante las comidas. Cuando el duque de Borgoña, Felipe *el Atrevido*, fundó la Orden del Airón, la música tomó parte en esta magnífica fiesta. En una moraleja del siglo XVI, representada en los tapices que Renato de Anjou cogió, en 1477, á Carlos *el Temerario*, después de la derrota de Nancy, óyese á *Bonne Compagnie* decir á los ministriles que entonen una canción mientras que come; y el texto de esta moraleja de la *Condenación de los banquetes*, escrito por Nicolás de Lachesnaye, añade: «Aquí arriba se citan los principios de varias canciones de diferentes clases, y es de suponer que los músicos sabrán algunas, que tocarán delante de la mesa.»

Los particulares tampoco se pasaban sin música, y, sobre

todo en el siglo XVI, después que la imprenta esparció con profusión las obras musicales, la música que podría llamarse *di camera* alcanzó gran estima. Para ejecutarse así, se escribieron los madrigales y se compusieron las numerosas canciones de varias voces, que constituyen la riqueza de nuestras bibliotecas; los instrumentos tampoco andaban descuidados, y, entre las publicaciones de este género más notables, hay que contar el *Libro de viola,* de Gervaise, impreso en 1547 en casa de Attaignant, que está compuesto de las canciones y danzas más de moda á fines del siglo XV y principios del XVI, transcritas sin palabras para instrumentos del género de viola.

En efecto; la canción y los bailables hacen el gasto de la música de moda en esta época, y, habiendo alcanzado más claridad los ritmos á fines del siglo XV, pueden reconocerse las danzas cuyos nombres han adquirido celebridad, como la *romanesca* en Italia y el *saltarello* y las *pavanas* en Francia. Un libro curioso de Arbeau Thoinot, titulado *L'Orchésographie* (1588), detalla todas las danzas empleadas en el siglo XVI; pero hacía ya mucho tiempo que se festejaba la coronación de los reyes, ó su entrada en las ciudades, por medio de danzas. La música formaba parte de estas solemnidades.

Estas danzas eran una especie de cuadros vivos, de marchas ó de suntuosas mascaradas. En 1552, se celebraron en Rouen, para solemnizar la entrada del rey Enrique II, festejos que quedaron grabados en la memoria de los cronistas; en estos festejos, la pantomima, acompañada de música, desempeñaba un gran papel. *(Fig. 62.)*

La más célebre de las danzas representadas en Francia en el siglo XVI fué la denominada *Danza cómica de la reina,* ejecutada en el Louvre, en 1582, con ocasión de las bodas del duque de Joyeuse y de la señorita de Vaudemont. La música era de Salmon y de Baltazarini, llamado Beaujoyeux; en ella se refería la historia de Circe, con coros, solos, danzas y pantomimas; la orquesta que servía de acompaña-

miento estaba compuesta de flautas, oboes, cromorlos, trompetas, cornetas, trombones, arpas, violas, laúdes, un tambor y un órgano portátil.

Hacía dos siglos que la música dramática había experimentado una gran evolución. El teatro pasó de manos de la Iglesia á las de los particulares; la Cofradía de la Pasión, constituída por mandato de Felipe *el Hermoso*, en 1302, se había encargado de representar los misterios, cuyo monopolio tuvieron hasta entonces los sacerdotes.



Fig. 62.—Orquesta de las fiestas francesas. (Entrada de Enrique II en Rouen, 1552.)

No tardaron los misterios y milagros en ser abandonados por las moralejas, las gangarillas y las farsas; y, á partir de este momento, la música perdió su importancia en el arte dramático nacional.

Volvió la música á recuperar su puesto en las Cortes de príncipes y reyes, en las fiestas que se celebraban con motivo de coronaciones y matrimonios. Habiéndose apasionado los literatos por la antigüedad, renació el gusto por los poetas griegos y latinos, que, si no permanecieron ignorados, estuvieron descuidados durante toda la Edad Media. Con ellos, los dioses y las diosas reemplazaron á los profetas y

á los santos. Italia dió la señal. En 1475, Angel Politien hizo representar un *Orfeo* con cantos. Esas especies de óperas estaban presentadas bajo formas de coros, y escritas para varias voces, en el género llamado madrigalesco, al cual hemos hecho alusión más arriba. Eran estas represen-

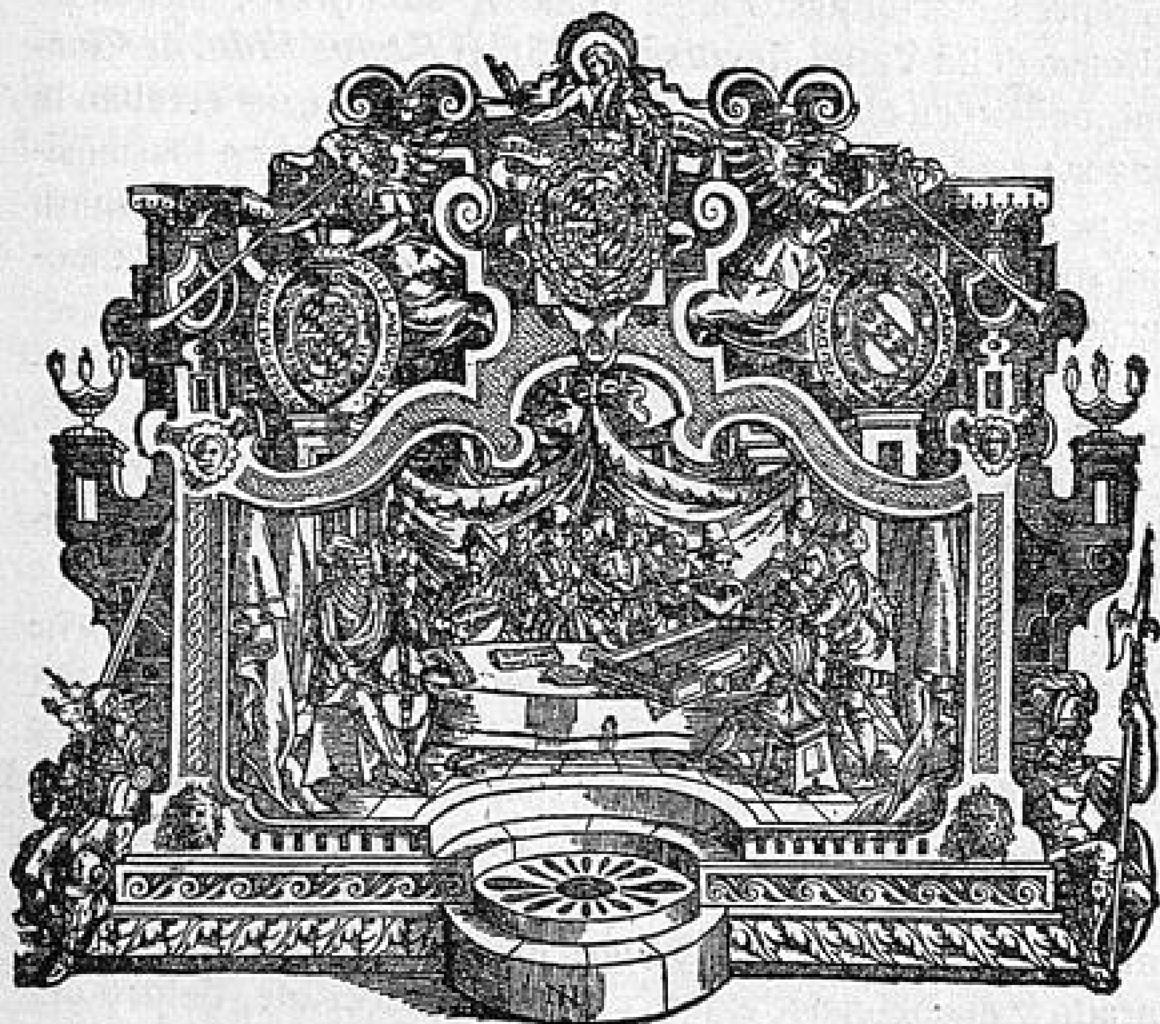


FIG. 63.—ORQUESTA DE FIESTAS, SIGLO XVI.
(Según las *Missæ solennes*, de 1589.)

taciones singulares, que participaban á la vez de la música, de la danza, del drama, del epitalamio y de los *concetti* italianos. *(Fig. 63.)*

En 1487, se representó la historia de *Céfalo y la Aurora*, en Ferrara; Nicolo de Corregio había compuesto la música. En 1506, la pastoral de *Tircis*, del conde de Castiglione, contenía una canción, un coro y una danza morisca. En 1539,

en el matrimonio de Cosme I con Leonor de Toledo, se veía á Apolo luchar contra la serpiente al son de una orquesta, compuesta de clavicordio, una flauta, un arpa y cuatro trombones; durante la estancia de Enrique III en Venecia, se representó una tragedia con música de Cl. Merulo. Más tarde, se representaron pastorales, como *Il sacrifizio*, música de Alfonso della Viola; *Aretusa* (1563), el *Pastor Fido*, de Guarini, puesto en música por Luzzasco. Estas piezas estaban la mayor parte escritas en estilo madrigalesco; pero los músicos se ejercitaban también en el estilo *recitado*, ó canto para una sola voz, que preparaba el advenimiento de la ópera moderna. Una de las obras más célebres de este género fué el episodio de *Ugolino*, de Dante, puesto en música por Vicente Galileo, hijo del célebre Galileo.

El teatro y los bailes no contribuyeron solos al progreso de la música; este arte obtuvo beneficios también de las luchas religiosas de aquel período.

En efecto; en el siglo XVI dejóse sentir un inmenso movimiento, que debe de acelerar singularmente la victoria del arte popular sobre el arte convencional. De un vigoroso y brutal golpe conmovió Lutero el mundo. Este atleta necesita de todas sus fuerzas para vencer; es músico, luego la música es una de sus armas. Salido de un pueblo maravillosamente dotado para la música, sabe que junto al arte mundano, preparado y alambicado, existe otro, más accesible, dentro del cual corre, por decirlo así, una sangre llena de vida y de calor. Juan Huss, antes que él, se había servido de la canción popular; los hermanos Moravos habían esparcido por toda Alemania multitud de estribillos; la Iglesia católica había lanzado hasta las últimas filas de la muchedumbre algunos de sus gritos de adoración y de fe. Lutero cogió toda esta música con su poderosa mano. Ayudado por el compositor Walther, la dió unidad, compuso él mismo la letra y escogió los cantos que convenían á sus discípulos entusiastas é hizo que sirviese á sus propósitos el *coral*, delineado ya por los *Minnesänger* y *Meistersänger*. Los días de grandes batallas,

cuando entra en Worms para defender su cabeza y sostener sus principios, entona, en presencia del emperador, el canto de guerra *Ein fest Burg*, que se convierte en la alianza de toda la Alemania rebelada contra Roma (1): es la *Música popular*, cantando por vez primera ante la Historia. Cosa rara es que el mismo siglo haya visto nacer, con el canto de Lutero, la primera y gran manifestación de la música popular, mientras que, con Palestrina, el arte, profano hasta entonces, se hace dueño del santuario católico, bajo la cúpula de San Pedro en Roma.

Después de Lutero, Francia, bajo la influencia de Calvino, y luego Inglaterra, llevaron á cabo la tan sabida revolución religiosa, en la cual la música no dejó de representar un papel predominante.

Tal es el aspecto general que presenta la historia de la música desde el siglo XIV al XVI. Los documentos musicales, es decir, las composiciones, faltan en el siglo XIV, hasta la primera mitad del siglo XV, pudiendo decirse que, desde este punto de vista, este período es mucho más pobre que el precedente; en desquite, en el siglo XV, y sobre todo en el XVI, la música escrita abunda por todas partes, tanto en manuscritos como en impresos, hasta el punto de que se ha formado un grueso volumen sólo con el catálogo de las obras publicadas en esta época.

Entre los más hermosos manuscritos del siglo XIV contamos el romance de *Fauvel (fig. 64)*, que pertenece á la Biblioteca Nacional, y el manuscrito de Guillermo Machault, de la misma colección. Citemos, además, el magnífico manuscrito llamado de Roquefort, que contiene especialmente música italiana, muy rara en esta época, y otra colección de canciones, señalada con el número 169 (nuevo 12.744). El *British Museum*, de Londres, posee también algunos hermosos monumentos de este género; citemos, en el siglo XV, un espléndido manuscrito de canciones, perteneciente al duque

(1) Este coral es del que se ha servido Meyerbeer para los *Hugonotes*.

de Aumale, el de Margarita de Austria, en la Biblioteca de Bruselas; en el siglo XVI, en Munich, la colección de madrigales y motetes lujosamente copiados é iluminados por orden del archiduque Alberto de Baviera, en 1562, bajo la inspección del célebre Orlando de Lasso.

Si de las obras pasamos á los músicos, encontraremos la misma pobreza en el siglo XIV, é idéntica riqueza á fines del XV, y sobre todo, en el XVI. Diseminados en el siglo XIV, los nombres célebres se multiplican á medida que nos acercamos al XVI. Los primeros y más ilustres del siglo XIV son teóricos: Marchetto de Padua (primera mitad del siglo XIV) y Felipe de Vitry, apellidado en su tiempo la *flor y perla de los chantres;* más tarde, Juan de Muris, que escribía por los años de 1325 á 1345. Estos hombres son contados entre los primeros creadores de la teoría musical y de la notación moderna.



FIG. 64.—CENCERRADA, SIGLO XV. (Del manuscrito del *Romance de Fauvel*, Biblioteca Nacional.)

Es preciso avanzar á fines del siglo XIV para encontrar artistas cuyos nombres merezcan citarse aquí. Guillermo Dufay (1350), que operó una verdadera revolución en el arte de escribir y de notar música; Simón Tunstede († 1399); Guillermo Machault (1284, † hacia 1370), que compuso, entre otras cosas, una Misa para la consagración del rey Carlos V; Juan de Lescurel, de quien se citan ingeniosas canciones.

Estos aparecen en Inglaterra y en el Norte de Francia. En Italia debemos citar á Landino (1325, † 1390), dicho por otro nombre *Francesco degli Organi*, porque era organista, ó *il Cieco*, porque era ciego. La reputación de éste fué inmensa, hasta el punto de que el rey de Chipre consideró como un honor ceñir una corona de laurel en la cabeza del artista en 1364.

En el siglo XV, los músicos son bastante numerosos para constituir una escuela, y en el Norte de Francia y en Bélgica se encuentran los primeros maestros, continuando la tradición musical de los troveros del Artois y de la Picardía; instruyeron á los maestros italianos del siglo XVI. De 1400 á 1420, la escuela franco-flamenca, añadiendo á ella la inglesa, es fundada por Dunstaple (1400-1458) y Gilles Binchois, á los que siguen Vicente Fauques, Eloy de Brossart y otros.

A fines de este siglo, esta nueva escuela cuenta entre sus más grandes maestros á Juan Ockeghem, cuya muerte fué llorada por todos los poetas, y á Jacobo Obrecht (nacido hacia 1430 en Utrech); al lado de ellos están Domar, Barbigant, Busnois, el teórico Tinctor, cuyo *Diccionario musical* es particularmente curioso.

Desde el siglo XVI, los músicos abundan por todas partes; todos escriben canciones y madrigales, y hasta la segunda mitad del siglo no se puso Italia á la cabeza de esta especie de certamen artístico; pero así que lo hizo, fué para vencer á sus rivales desde los primeros momentos.

En Francia figuran Josquin Després (nacido hacia 1450, † en 1521), y Clemente Jannequin, ambos algo parecidos entre sí, ingeniosos, espirituales, amigos de bromas y de equívocos. Josquin, cuya colección de misas alcanzó tanta celebridad, se complacía en toda clase de agudezas.

Clemente Jannequin, contemporáneo y rival suyo, se distingue entre todos por su feliz manera de tratar las voces al escribir lo que se llama música imitativa. Reproducir con los sonidos los ruídos de la Naturaleza ha sido siempre uno de los aspectos característicos de la escuela francesa. Cle-

mente Jannequin, después de la batalla de Marignan, tuvo la idea de traducir en música ese combate de gigantes. Lo consiguió, á lo menos en cuanto es posible representar una batalla mediante voces humanas, y su composición está llena de ingenio y escrita con facilidad y elegancia. Por lo demás, este género de música estaba muy de moda en el siglo XV. Mientras que Jannequin trazaba cuadritos de género á su manera, como *La charla de las mujeres,* otros trozos análogos aparecían por todas partes. Pueden citarse, en primer término, *El canto de las aves* y *La caza de la liebre,* de Nicolás Gombert. El mismo Gombert escribió también una lamentación sobre la muerte de Josquin Després, como éste había escrito otra sobre la de Ockeghem.

La escuela francesa del siglo XVI continuó sus tradiciones con Certon, Brumel, Fevin, el incomparable J. Mouton, Compère, Carpentras y el fecundo Cl. Lejeume. Baïf, el poeta, fué también músico notable, mientras que Antonio Bertrand y Regnard ponían en música los versos de Ronsard. A fines del siglo, figuran Eustaquio Ducaurroy (nacido en 1549) y Jacobo Manduit, tocador de laúd de Enrique IV (nacido en 1557); al lado de éstos brillaban Bourgeois, Filiberto *Jambe de fer* (pierna de hierro) y la pléyade de músicos que pusieron en música los salmos calvinistas de Teodoro de Bèze y de Clemente Marot. Por último, célebre entre los célebres fué Goudimel, que pereció en Lyon durante la matanza de San Bartolomé, el 24 de Agosto de 1572. Claudio Goudimel fué, con Josquin Després y Jannequin, uno de los grandes maestros de la escuela francesa en el siglo XVI. Parece haber nacido en el Franco-Condado, hacia el año 1510. Cuéntanse entre sus obras principales los *Salmos* (1565) y las *Odas de Horacio,* puestas en música.

En los Países Bajos, el movimiento comenzado durante el siglo XV no se detuvo; pero no fué solamente en su país donde los músicos flamencos y belgas ejercitaron sus talentos. Bélgica fué como un plantel de maestros y compositores, que los príncipes alemanes é italianos se disputaban á

porfía. Entre los artistas flamencos y belgas que alcanzaron consideración en esta época hay qne citar á Verdelot, discípulo de Gombert y Josquin Després, Arcadet, Clemente, no papa, Créquillon, Jacobo Werth, Richafor, Manchicourt, etcétera; pero en primera línea debemos citar á Adriano Willaert, Felipe de Mons y al *Gran Orlando*, como se le llamaba en aquellos tiempos, es decir, á Orlando de Lasso.

Est ille Lassus, lassum qui recreat orbem.

Adriano Willaert (Brujas, 1490, † en Venecia en 1563), discípulo de Juan Mouton, fundó la escuela musical de Venecia en 1527. Tuvo por discípulos á Cipriano de Rore, Nic, Vicentino, C. Porta, Francisco de la Viola y al gran teórico Zarlino. Sus obras consisten, sobre todo, en coros, motetes y canciones francesas.

Felipe de Mons (nacido hacia 1521, † hacia 1606) fué el último gran maestro de la escuela franco-belga. Fué á Italia hacia 1561; escribió misas, motetes, madrigales, canciones francesas y puso en música varios sonetos de Ronsard.

Cipriano de Rore (Malinas, 1516, † en Venecia, 1565), discípulo de Adriano Willaert, le sucedió como maestro de capilla en San Marcos. Además de sus misas, escribió un gran número de madrigales.

Orlando de Lasso, ó Rolando de Lattre, llamado *el príncipe de los músicos*, nació en Mons, en 1520, y murió loco en Munich, hacia 1594. Siendo niño, fué robado tres veces á sus padres por causa de su hermosa voz. En 1557, Alberto, elector de Baviera, se lo llevó con él y lo puso al frente de su música. Orlando buscaba en sus obras, principalmente, la pureza del estilo y la elegancia de la melodía. Ha escrito misas, salmos, lamentaciones, motetes, madrigales italianos y canciones francesas. *(Fig. 65.)*

Inglaterra, que poseía entonces una buena escuela musical, conservó su elevada categoría dentro del arte durante un siglo con Turges, Banister, Philipes, el doctor Tye, Tal-

lis, Dowland, Juan Milton, padre del gran poeta, y, sobre todo, con Morley y W. Bird. Encuéntranse los nombres de todos estos artistas en una curiosa colección compuesta por la reina Isabel. Componen esta colección varias piezas para clavicordio, reunidas bajo el título de *Virginal Book*.

En España y en Portugal se encuentran también, en el siglo XVI, grandes maestros, tales como el teórico Salinas, Goes, Morales y Victoria, de los cuales la gloria de Palestrina no ha conseguido todavía borrar su recuerdo.

Hasta aquí, á pesar de sus *Minnesänger* y *Meistersänger*, Alemania había tenido poca importancia musical; pero desde el siglo XVI y de la Reforma alcanzó un puesto que, honroso en un principio, concluyó por ser preponderante tres siglos más tarde.

A pesar del horror que los príncipes de este país profesaban á sus músicos nacionales, pues que llamaban siempre á maestros extranjeros, franceses y belgas, en un principio, é italianos, después, la lista de compositores alemanes que escribieron desde el siglo XV á fines del XVI es considerable. Citaremos, entre los principales, á Gumpelzheimer, Sixt Dretrich, Ludwig Senfl, Reischius, Ornithoparcus, Froschius, Heydem, Luscinius, que nos ha dejado un curioso libro sobre los instrumentos de su tiempo; Glarean, que fué un gran teórico; Knefal, á quien durante mucho tiempo se han atribuído las primeras composiciones instrumentales; Haenel, Schulz, Hoffheimer, Seb. Virdung, que nos dan en su libro *De música* un estado interesante de la música de su tiempo.

Italia llega la última, pues hasta que fueron educados por los maestros franco-belgas, no se lanzaron los italianos por la senda del arte; pero hiciéronlo entonces con incomparable brillantez. Ya hemos visto á algunos de ellos en los siglos XIV y XV. La música popular remonta su vuelo; los teóricos abundan por todas partes; pero las escuelas no se forman hasta el siglo XVI. He aquí la escuela veneciana, que mezcla lo religioso con lo profano, en un estilo á la par ele-

gante y docto, con cierta punzante mezcla de música popular; he aquí á Nápoles, donde se escriben para varias voces



FIG. 65.—ORLANDO DE LASSO, PRÍNCIPE DE LOS MÚSICOS.
(Mons, 1520; † Munich, hacia 1594.)

indolentes y melodiosas canciones de pescadores; he aquí á Florencia, donde los músicos se preparan á efectuar una revolución en la música; he aquí, finalmente, á Roma, que se

dispone á crear una magnífica escuela de canto y música religiosa.

En Venecia, Adriano Willaert fundó una escuela en 1527; después de él vienen Cipriano de Rore, Alfonso de la Viola, Cost, Porta, Zarlino, que echó las bases de la harmonía en las *Istituzioni harmonici* (1558); detrás de éstos, Gastoldi, Orazzio Vechi, uno de los maestros en estilo madrigalesco. En Nápoles brilla el elegante Gesualdo, príncipe de Venosa; en Florencia, Fr. Corteccia, Al. Striggio, Vicente Galileo, hijo del gran Galileo, teórico y compositor; Cost. Festa, Cl. Merulo, etc.

Por último, en Roma, donde la Capilla pontificia da á los músicos tantas facilidades para hacerse conocer, un nombre domina todos los demás: el de Palestrina. Juan Pedro Luis de Palestrina, discípulo del francés Goudimel, nació en Preneste, en 1524. Escribió primero en estilo á la sazón de moda; pero pronto, habiendo oído á algunos compositores que iban contra las sutilezas musicales de la época, comprendió que el arte no consistía en la dificultad vencida, sino en la belleza de la forma y en la expresión. Ya algunos compositores profanos habían tratado, no de simplificar la música de varias voces, sino de dar á esta ciencia un modo de ser más libre é inspirado. Palestrina quiso aplicar á la Iglesia esta nueva música sencilla y robusta. Como todos sus contemporáneos, Palestrina había compuesto numerosas misas, en las cuales las voces ejecutaban sobre un tema popular que servía de motivo. Las primeras composiciones á que aplicó el nuevo arte fueron las *Improperia,* en 1520, en las cuales sólo se sirvió de las melodías del canto llano. Hacia la misma época, apoyándose en una decisión del Concilio de Trento, el Papa quiso que cesaran todas las fantasías á que se entregaban en el santuario los músicos que se decían religiosos. Hubo un concurso para la composición de una Misa más digna del oficio divino, y la de Palestrina venció á las de sus rivales, ejecutándose en Roma por vez primera la Misa llamada *dei papa Marcelo,* el 21 de Abril de 1565.

Llámase así esta Misa, no porque en tiempo del papa Marcelo fuese ejecutada, sino en recuerdo de este Pontífice, uno de los primeros protectores de Palestrina. A partir de este día, quedaba creada una música religiosa, fuera del severo canto litúrgico. Cuando Palestrina murió, en 1594, tributósele el insigne honor de ser enterrado en San Pedro de Roma.

Palestrina tuvo varios imitadores, tanto en su estilo de iglesia cuanto en sus madrigales, que, escritos en harmonía consonante, se diferencian poco del resto de sus obras. Anerio y los hermanos Nanini fundaron en Roma escuelas donde se conservaron las tradiciones del maestro, y que dieron lugar al nacimiento de la admirable falange de cantores compositores romanos, los cuales crearon el arte del canto en el siglo XVII.

Con las obras de Palestrina, la música de la Edad Media, después de muchas transformaciones, llega al más alto grado de su perfección. Hay un momento en que un arte ha llegado á su desarrollo, y otro nuevo arte se forma á su lado, cual encarnación siempre renaciente del genio humano. Tal es el carácter de los siglos XV y XVI: mientras que la música de la Edad Media toca su apogeo con Palestrina, el historiador perspicaz puede ya presentir el advenimiento de la música moderna.

Baini (E.). *Memorie storico critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina,* in 4.°, 1828.

Bellermann. *Die Mensuralnoten und Taktzeichen des XV und XVI Jahrhunderts,* in 4.°, 1858.

Pouen. *Clemente Marot y el salterio hugonote,* 2 vol. in 8.°, 1878.

Eitner (Roberto). *Bibliographie der Musik-sammelwerke des XVI und XVII Jahrhunderts,* in 8.°, 1877.

Lavoix, hijo. *Historia de la instrumentación desde el siglo XVI hasta nuestros días,* in 8.°, 1880.

Prætorius (Miguel Schultz). *Syntagma musicum,* in 4.°, 1614-1621.

Schmid (Anton.). *Ottaviano Petrucci da Fossombrone*, in 8.°, 1845.

Vidal (Antonio). *Los instrumentos del arco*, 3 vol. in 4.°, 1876-1878.

Winterfield (C. von). *Johannes Gabrielly und sein Zeitalter*, in 4.° é in fol., 1834.

LIBRO TERCERO

Los precursores.

CAPÍTULO PRIMERO

LA MÚSICA ITALIANA EN LOS SIGLOS XVII Y XVIII

Las nuevas tendencias: La modulación, el cenáculo de Florencia.—*La ópera seria:* Peri, Caccini, Emilio del Cavalière, Monteverde, el oratorio.—Landi y las óperas-conciertos, Cavalli, Carissimi, Scarlatti, Pórpora, Hasse, Jomelli, Piccini, Sarti, Cimarosa.—*La música religiosa:* Scarlatti, Leo, Durante, Marcello, Pórpora, Pergolese.—*La ópera bufa:* Pergolese, Piccini, Paësrello, Cimarosa.—*Los instrumentistas:* órgano, clavicordio, violín.—*El virtuosismo:* castrados, cantatrices y cantantes: Ferri, Farinelli, Caffarelli, la Faustina, la Cuzzoni, la Gabrielli, la Catalani, Raff, García, los Conservatorios.

El 6 de Octubre de 1600, se daban en Florencia, en el palacio Pitti, grandes fiestas para celebrar el matrimonio de María de Médicis con Enrique IV. Durante tres días, sólo se oyó música, sólo se vieron cortejos suntuosos, danzas y mascaradas; pero la más maravillosa de todas estas maravillas fué la representación de la fábula de Orfeo y Euridice, puesta en verso por Octavio Rinuccini, con la música de Jacopo Peri y Giulio Caccini. Al día siguiente, la Corte aplaudía una pastoral titulada *Ratto di Céfalo,* cuyos cantos habían sido inventados por Caccini. El mismo año, en Roma (Febrero

1600), en la iglesia de los oratorios de Santa María, en Valicella, se representaba con gran pompa un misterio, cuya música estaba compuesta por Emilio del Cavalière y cuya letra lo estaba por Laura Giudiccioni de Lucques.

Este primer año del siglo XVII será contado entre los más ilustres de la historia de la música. ¿Qué había sucedido en él? Nada, ó poca cosa: la ópera moderna había nacido.

La melodía no pudo ser ahogada por las combinaciones sabias de la Edad Media y del siglo XVI; había continuado su camino, sin preocuparse mucho de los investigadores de *quinta esencia,* y la volvemos á encontrar en los umbrales del siglo XVII, cuando nace la ópera.

Un conocimiento más profundo del arte dramático griego había permitido á los artistas ver que el papel de la música era principalmente de subrayar, por decirlo así, el sentido de los versos y de aumentar su expresión. Volver á encontrar esta unión íntima entre la palabra y el canto, tal fué el sueño del compositor en el siglo XVI; llegar á unir indisolublemente la música y la poesía, como lo hacían los griegos, tal fué el objeto de los esfuerzos de algunos grandes artistas.

El sistema de música de varias voces, existente en el siglo XVI, convenía poco á esta estética nueva. Era absolutamente contrario á la verdad de la expresión que un solo pensamiento fuese expresado por varias personas y por varios cantos á la vez. Hiciéronse esfuerzos en un principio por separar la *melodía* de la aglomeración de notas que la cercaban, dejando para un acompañamiento instrumental todas las partes no principales. El canto de una sola voz volvió á adquirir prestigio. Por lo demás, los trabajos de los grandes maestros en los siglos XV y XVI habían producido sus frutos: la melodía iba á encontrar la flexibilidad que le faltaba; la revolución harmónica, verificada después de muchos años de esfuerzos, debía permitirle á la vez desarrollarse, adoptar un acento más libre y apasionado, desembarazarse definitivamente de las pesadas cadenas del canto llano; en una palabra, *modular.*

La palabra *modulación* es importante en la historia de la música; y sin embargo de no ser este lugar oportuno para la explicación de su teoría, diremos algunas palabras indispensables al objeto. Para procurar á la música la flexibilidad y la variedad; para enriquecerla con esos preciosos dones que son el acento y la expresión, era preciso que el músico pudiese variar sus tonos. Una nueva lengua era necesaria de un tiempo á aquella parte; esta evolución, preparada de antiguo, se realizó definitivamente en los últimos años del siglo XVI y en los primeros del XVII.

Que los sonidos se produzcan simultáneamente, como en la harmonía, ó sucesivamente, como en la melodía, están siempre separados unos de otros por lo que se llama *intervalos*. Unos hacen que el oído descanse, y son los intervalos consonantes; otros despiertan la sensación de algo incompleto que espera una conclusión, y son los intervalos disonantes. Uno de estos últimos se compone de tres intervalos de un tono entero; es el tritono ó cuarta justa, que ya hemos citado, y que causaba el horror de la Edad Media. Aunque dieron algunos rodeos los músicos, durante varios siglos, fué preciso atacar de frente y hacer sonar sin preparación la execrada disonancia. Compruébase más de una vez este atrevimiento en el siglo XVI, en teóricos como Pedro Aaron *(fig. 66)* y Zarlino, y en compositores como Lucas Marenzio; pero cuando, después de varias tentativas, se vió aparecer *sin preparación*, en los primeros años del siglo XVII, no sólo el tritono, sino el acorde modulante de la séptima dominante, que es su consecuencia, la harmonía y la melodía modernas elevaron su vuelo; desde este día, las antiguas tonalidades de la Edad Media y del canto llano estaban condenadas.

Exponer las reglas del tritono, el papel y carácter del acorde de *séptima dominante*, usado sin preparación, no es empresa fácil para un libro de este género; mas por poco que el lector esté versado en teoría musical, comprenderá esta innovación después de un símil que juzgamos apropiado. Su-

póngase que durante seis siglos se ha escrito ó hablado sin emplear las conjunciones que unen las frases entre sí; fácilmente se comprende cuán inmensa evolución se verifica en la lengua y en el estilo el día en que este elemento, indispensable al desarrollo de la frase y, por consiguiente, del pensamiento, viene á ocupar un puesto en la sintaxis y en la lengua. El intervalo del tritono y la disonancia de séptima dominante, atacados y resueltos sin preparación, desempeñan, con corta diferencia, en la música moderna, el papel de la conjunción en el mecanismo del lenguaje; la regla del tritono pertenece al dominio de la teoría pura, y no podemos dejar de hablar de ella; pero es de notar que no fueron los músicos más sabios los que dieron al arte nuevo su verdadera fórmula. Sábese que la Italia del siglo XVI brilló por las letras y las artes. Eruditos, artistas y hombres de mundo se unían en un mismo pensamiento, queriendo cortar, hasta de raíz, el viejo árbol de la Edad Media. Cada ciudad de Italia tenía su centro literario, su círculo, como diríamos hoy; todo gran señor, escritor ó artista, daba asilo en su palacio á estas academias, y allí se disertaba sobre literatura ó bellas artes. Una de las más notables de estas academias celebraba sus sesiones en Florencia. Ya, hacia los últimos años del siglo XVI, el poeta músico Juan Bardi, conde de Vernio, había reunido en torno de sí, en esa ciudad, á varios sabios y artistas, como Vicente Galileo, el poeta Octavio Rinuccini, Girolamo Mai, Giulio Caccini, cantor, con su mujer y sus dos hijas, ambas cantatrices; la cantante Victoria Archillei, Jacopo Peri y Emilio del Cavalière. En sus reuniones combinaron una especie de música llamada *recitativa*, en la cual, á semejanza de las tragedias griegas, el canto de una sola voz seguía más de cerca la expresión. Cuando Bardi, investido de un elevado cargo en la Corte del Papa, salió de Florencia para Roma, presidió la reunión ó cenáculo Jacopo Corsi.

Estos aficionados y artistas ensayaban entre sí sus obras, consultándose mutuamente; en una de estas reuniones resolvieron dar á conocer al público el nuevo género de música



Fig. 66.—Pedro Aaron y su escuela.

(Florencia, fines del siglo xv, † Rímini, 1533.)

recitativa. En 1589, con motivo de las bodas del gran duque Fernando de Toscana con Cristina de Lorena, se representaron cinco intermedios, cuya composición se debía á Rinuccini, Emilio del Cavalière, Bardi, Strozzi, Caccini y Malvezzi.

En tan solemnes circunstancias, todo el cenáculo poético y musical había mostrado sus méritos; pero la prueba definitiva no se había intentado todavía.

Con objeto de animarse, los innovadores se ensayaron aún en un género ya conocido: la pastoral. Emilio del Cavalière presentó al público en Florencia, en 1590, *Il sátiro* y *La disperazione di Silene,* dos pastorales mitológicas que alcanzaron ruidoso éxito; en 1597, terminó Peri, con el poeta Rinuccini, una *Dafne,* cuya música había intentado comenzar Corsi.

Por último, en 1600, llegó la ocasión tan deseada. El rey de Francia Enrique IV se casó con María de Médicis; los elementos para estas fiestas sin igual fueron pedidos á Florencia, y era preciso dar un gran golpe. El 6 de Octubre de 1600, se representó en el palacio Pitti la fábula *Euridice.*

Había en *Euridice* una acción continuada, una trama suficiente para un estreno. Peri y Caccini excluyeron de su obra el estilo madrigalesco; cada uno de los personajes cantaba según los sentimientos que debía expresar, y el mismo Peri desempeñó el papel de Orfeo.

Al mismo tiempo nacía el misterio ópera, que tomó en su origen el nombre de oratorio. En tiempos de Palestrina, San Felipe Neri, al fundar la Orden de los Oratorios, quiso quitar á la música su prestigio, para atraer en torno de sí, en su iglesia del Oratorio, el mayor número posible de oyentes. Recogiendo la idea de los antiguos misterios, mandó escribir una especie de dramas sagrados, adornados con danzas. Esta innovación, cuyo poeta fué Animuccia, tuvo en Roma gran éxito, y cada año se representaba una obra nueva de este género, escrita en estilo madrigalesco, á varias voces. Estas composiciones tomaron desde su origen el nombre de oratorios.

A Emilio Cavalière (de 1550 á 1560, próximamente) se le ocurrió aplicar á estas óperas sagradas la música recitativa, y el primer oratorio así compuesto fué la *Rappresentazione dell' ánima é del corpo,* representado en Febrero de 1600.

La *Euridice* se titulaba *Tragedia in musica;* la tragedia y el oratorio, tales son, en efecto, los dos elementos de que se compone el drama lírico moderno.

La brillante escuela de Venecia, los discípulos y sucesores del gran Adriano Willaert, no podían permanecer mudos ante estos triunfos florentinos. Un autor, ya conocido por sus numerosas composiciones madrigalescas, Claudio Monteverde (hacia 1570, † 1649), atrevido innovador, resolvió imitar los ensayos de Peri, Caccini y Emilio del Cavalière, con todos los recursos que su ciencia le ofrecía.

En 1607, hacía representar en Mantua á *Orfeo y Euridice.* Fieles á su ideal de reproducir la tragedia griega, los florentinos pusieron la música en segundo lugar, dejando en el primero el elemento literario. Monteverde, al contrario, que uno de los primeros empleó libremente en sus madrigales los nuevos acordes de que hemos hablado en los comienzos de este capítulo, y que soñaba toda una revolución en la lengua musical, sentíase impulsado á aprovechar sus descubrimientos, aplicando sus principios á la música recitativa. Lo que distingue al *Orfeo* de las tentativas de ópera que le precedieron es la expresión sostenida por una armonía original y atrevida; se ha hablado mucho de la orquesta de este maestro, que todavía es considerado como el creador de la instrumentación moderna. La orquesta del *Orfeo* es curiosa, pero difiere poco de las que hemos citado durante la Edad Media y en el siglo XVI. Es poco más ó menos la misma que la de Peri, la de Caccini y la de la escuela florentina.

Júzguese de ella por los instrumentos que la componen:

Dos clavicordios.

Dos contrabajos de viola.

Un arpa doble.

Dos órganos de madera.

Tres violas de pierna, graves.
Un realejo.
Dos violines pequeños á la francesa.
Una flauta.
Dos cornetas.
Cuatro trombones.
Una trompeta aguda.
Tres trompetas con sordinas.

Esta reunión singular de sonoridades murmurantes, al lado de las voces más chillonas del registro instrumental, carece de la ponderación que constituye la orquesta propiamente dicha. El compositor podía, en desquite, sacar de esta multiplicidad de timbres los más variados efectos, y así lo hizo. Cada divinidad, cada personaje tenía su grupo de instrumentos que le acompañaba por todas partes: Orfeo, el arpa; Plutón, los trombones, etc.; pero nada constituía en esta orquesta lo que llamamos hoy instrumentación, ni siquiera embrionaria.

Después de *Orfeo,* con ocasión del matrimonio de Francisco de Gonzaga con Margarita de Saboya, se representó en Mantua otra ópera de Rinuccini y Monteverde, *Adriana,* y para las mismas fiestas, la pastoral *Dafne* fué puesta de nuevo en música por Mario Gagliano y cantada por Catalina Martinelli.

El impulso estaba dado; por todas partes, en Nápoles, en Florencia, en Mantua, en Milán, en Venecia, la nueva ópera alcanzaba gran éxito.

Una de las obras más interesantes de este período es el *San Alessio,* de Stéfano Landi, especie de ópera-oratorio que se representó en 1634 en Roma, con ocasión del viaje de Carlos de Polonia á Italia; el cardenal Barberini había escrito la letra.

Las grandes fiestas de Corte *(fig. 67)* permitían á los músicos revelar sus talentos; pero un nuevo acontecimiento dió notable impulso á la música. Venecia, reina, había querido tener fiestas como los demás reyes; el pueblo tomaba parte

en estas grandes solemnidades artísticas en teatros públicos, y desde entonces la ópera emprendió nuevo camino. La primera sala abierta al público para la música fué el teatro de San Casiano (1637), que inauguró sus ensayos con la *Andrómeda*, de Manelli. Después, el nombre de Monteverde ilustró los dos teatros que se abrieron más tarde, San Juan y San Pablo, en 1639, con la *Adona*. San Maro, en 1640, se inauguró con la *Adriana* y el *Orfeo* del maestro mantuano. Desde entonces, Venecia retuvo el privilegio de las representaciones líricas, realzadas por un gran lujo en el modo de ponerlas en escena; pero poco á poco los gastos de este género asustaron á los emprendedores de espectáculos, y puede decirse que si los teatros públicos dieron gran impulso á la producción musical, contribuyeron mucho á establecer el infausto reino de ciertos cantores que, con tal de *hacer dinero*, prescindían de la escena, y hasta de la música.

A partir de este momento, los compositores y las óperas abundan por todas partes en Italia; la música religiosa desaparece de los templos, para confundirse con la música del teatro. Cuando Maugars, violinista francés, viajaba por Roma en 1639, estaba encantado de la música que oía en las iglesias. «En las antífonas, dice, ejecutaron tan preciosas sinfonías de uno, de dos y de tres violines, con el órgano y algunos archilaúdes, tocando ciertos bailables, que me quedé maravillado.» A los creadores de la ópera y á Landi sucedieron Cavalli (Francesco Caletto, 1610, † 1676), cuyo *Serse* se representó en Francia; débense á Cavalli multitud de piezas, entre las cuales se halla la *Eritrea*. Citemos, además de á Molani, con *Ercole in Tebe* (1651), al organista Frescobaldi (de 1587 á 1654 próximamente), á Carissimi (1582, † 1672 próximamente), á su discípulo Cesti (hacia 1620, † 1681), á Manelli, á Ferrari y á Rossi. En este grupo, Carissimi ocupa el primer puesto, sobre todo en la música eclesiástica, pues hemos confundido á propósito los compositores religiosos con los profanos: ¡tan poco difieren unos de otros!

Desde la segunda mitad del siglo XVII, la ópera pierde en

Italia gran parte de interés é importancia; en efecto, *los virtuosi* pasean por todas partes una música de su uso, cada día más mediana, aunque lleva los nombres más ilustres, como Bontempi (nacido hacia 1630), con su *Páride* (1662); Freschi, con la *Olimpia;* Pasquini, con la *Idalma;* Aldobrandini, con *Muzio Scévola* y *Semirámide*. Venecia contempla cada año multitud de óperas nuevas, que no tarda en olvidar. Los más grandes maestros, como los Scarlatti, entran por este camino. Recordemos algunos otros nombres, como los de Legrenzi, Grossi, Freschi, Ziani y Pallavicino. Con el siglo XVIII se aumenta el mal. Los grandes maestros, como los dos Scarlatti (Alejandro, 1659, † 1725, y su hijo Domingo, 1683, † 1757), Legrenzi (1625, † 1682), Pórpora y Scarlatti, no resisten ya la corriente, y la ópera seria de los más ilustres carece de interés, hasta que Glück y Mozart vienen á turbar la apacible nulidad de los maestros italianos de esta época.

El drama lírico, durante cerca de ciento treinta años, no es más que una larga serie de aires á una ó dos voces, terminados por un inevitable coro final. A menudo también no son estas óperas más que verdaderas imitaciones, compuestas de trozos de diferentes autores, donde, careciendo la música de importancia, el cantante era el único encargado de interesar al público. Raguenet, que en los primeros años del siglo XVIII defendía á los italianos contra el gusto francés, no podía menos de reconocer la insignificancia de la ópera italiana: «Cuando el empresario de una ópera ha reunido su compañía en alguna ciudad, elige la pieza que más le agrada, como *Camilo, Temístocles, Jerjes;* pero esta pieza sólo es á modo de un cañamazo que se reviste de los aires más bellos que saben los músicos de su compañía, pues estos aires vienen bien á todo, y no hay escena en la que los músicos no pueden hacer encajar algunos.»

Desde fines del siglo XVII se hallan nombres ilustres; obras, ninguna. Citemos, entre los compositores de ópera seria, cuyos aires sirvieron frecuentemente de cantos de batalla á los *virtuosos* después de Pórpora y los dos Scarlatti, hasta fines

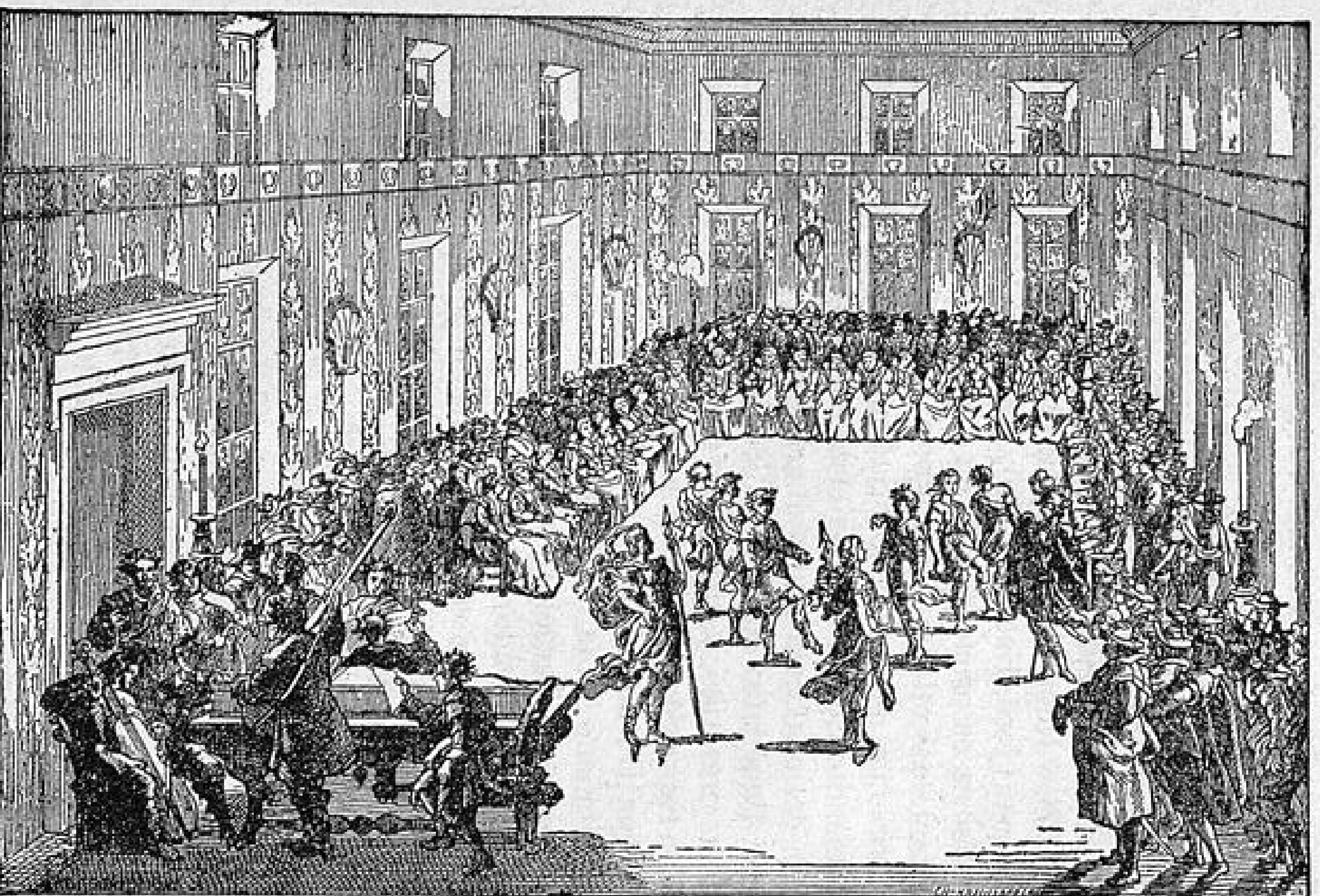


FIG. 67.—DANZA DE CORTE ITALIANA (1606).

del siglo XVII, á Leo (Leonardo, Nápoles, 1694, † 1745), Hasse (llamado il Sassone, Bergedorf, 1699, † Venecia 1783), Pergolese (J. B. Jesi, llamado Pergolese, Pergola, 1707, † Pouzzoles, 1739), que fué notable en la música religiosa y en la bufa; Galuppi (Baltasar, llamado il Buranello, Burano, 1703, † Venecia, 1785), Rinaldo da Capua (nacido en Capua, 1715), Jomelli (Nicolás, Aversa, 1714, † Nápoles, 1774), Bertoni (Fernando, nacido en Salo, 1737), Anfossi (Pascual, Nápoles, 1736, † Roma, 1797), Millico (José, nacido en Nápoles, 1739), Sarti (José, Faenza, 1729, † Berlín, 1802), maestros que hallamos en primera línea en el género bufo.

Durante este tiempo, el oratorio experimentaba las mismas peripecias que la ópera seria; había llegado á su apogeo con Alejandro Scarlatti y con el infortunado Stradella (1645, † 1678), del cual conocemos el aria sublime. Un maestro veneciano, Benedetto Marcello (1686, † 1739), había encontrado en sus oratorios, y, principalmente, en sus salmos (1724-1727), la expresión de un sublime sentimiento religioso; finalmente, con Durante (1693, † 1755) y Leo (1694, † 1756), el oratorio italiano había tenido aún algunos días de gloria. Citemos también á Pergolese por su célebre *Stabat;* pero bien pronto el teatro invadió la iglesia, y el oratorio se volvió ópera, con sus arias, sus vocalizaciones, en una palabra, todas sus futilidades. Jomelli inauguró este período; síguenle Guglielmi, Sacchini, Paësiello, Piccini, Zingarelli y Cimarosa, quienes confundieron la música religiosa, no sólo con la de ópera, sino con la de ópera bufa.

En efecto, mientras que en el siglo XVIII la ópera seria y el oratorio se alejaban de sus orígenes, nacía otro arte dramático, en el cual los músicos de Italia no debían dejarse adelantar nunca por otros. Nos referimos á la ópera bufa. Varias óperas primitivas, escritas en estilo madrigalesco, eran cómicas, como el *Anfiparnasso,* de Orazzio Vecchi; en su nacimiento, la ópera ó tragedia lírica había admitido escenas bufas: el *San Alessio,* de Landi contiene dos dúos cómicos. En uno, dos pajes sostienen bromas entre sí, y juegan

en música con las sílabas «diri, diri, diri»; en el otro, el diablo hace mil trastadas á uno de los personajes y acaba por transformarse en oso. En 1662, se oía en el *Paride*, de Bontempi, un trío dialogado de tres triples, que jugaban á la caza; y en 1681, hallamos una ópera entera de Alejandro Melani, titulada *Il carceriere di se medessimo* (El carcelero de sí mismo), que es obra completamente bufa.

Pero á medida que la ópera seria perdió las sanas tradiciones de su origen, sintióse la necesidad de variar esta interminable serie de arias y dúos. Se intercalaron, entre los diferentes actos, algunos intermedios: á veces un baile, á veces una pequeña comedia con música, cuyos personajes estaban tomados de las *máscaras* tradicionales de la comedia italiana. Los italianos consagraron á estos intermedios, respecto de los cuales gozaban de gran libertad, todo el esfuerzo de su inventiva. El ingenio, la gracia, la sensibilidad, la fecundidad melódica, el sentimiento de la escena, todas estas cualidades esencialmente italianas, desterradas de la ópera seria, convertida en concierto, vivificaron la ópera bufa. Invención y riqueza de instrumentación, variedad en el estilo vocal, todo se hallaba en estas pequeñas composiciones bufas con exuberancia, y de amable sensibilidad á la vez, hasta el punto de que poco á poco la verdadera música se refugió en la ópera bufa. Tomó este camino extraviado para volver, en los primeros años de este siglo, á ocupar su puesto en la ópera seria italiana renovada.

Desde los comienzos del siglo XVIII, la musa ligera italiana desplegó sus vuelos. Uno de los primeros en darle impulso fué un maestro que murió á los veintiséis años de edad, dejando en la historia de la música un rastro luminoso, un recuerdo poético y encantador. Llamábase Pergolese. Le hallamos en los dos polos opuestos de la música: en el teatro, con la *Serva padrona*, obra llena de elegancia y amable sencillez, y en la iglesia, con el *Stabat*, composición que sólo es un grito de dolor profundo. En todas partes se reconoce su música por la finura y por esa apropiada, tierna y delicada

nota que caracteriza su talento; ora escriba las graciosas coplas de la *Serva padrona,* ora nos muestre á la Virgen llorando al pie de la cruz, ora, en fin, murmure alguna siciliana ó algúna canción de esas que se oyen en las hermosas noches del golfo de Nápoles, siempre es el mismo, músico inspirado y poeta conmovedor. Después de Pergolese, la escuela napolitana continuó triunfalmente su camino, siendo ilustrada en el género bujo por Rinaldo de Capua, Ciampi (Plasencia, 1719), Latilla (Gaeta, Bari, 1713, † Nápoles hacia 1788), Logroscino (Nicolás, nacido en Nápoles hacia 1700). Rinaldo da Capua, muerto joven, como Pergolese, aplicó á la música bufa y de semicarácter una instrumentación y un estilo más cuidadoso que los de sus predecesores; sirva de ejemplo el final de la *Zíngara* (1783). Logroscino, que vino después, aumentó más las proporciones del final. Las óperas bufas italianas, que sólo comprenden dos actos, por lo general, tienen su gran final al fin del primero; este corte ha seguido siendo clásico hasta mediados de nuestro siglo. Guglielmi y Traetta tuvieron mucha parte en los progresos alcanzados por el arte italiano en el siglo XVIII. Atrevido en sus modulaciones, ingenioso en su orquesta, Traetta (Tomás, Bitonto, 1727, † Venecia, 1779), brillaba más por su genio que por su modestia; como todos los maestros italianos, tocaba el clavicordio en las primeras representaciones, y cuando llegaba á los trozos con cuyo éxito contaba, volviéndose hacia el público, decía en alta voz: «Ahora, señores, atención; he aquí el momento». El fecundo Pedro Guglielmi (Massa, 1727, † Roma, 1803), se cuenta, con Cimarosa y Paësiello, entre los más grandes maestros de la escuela italiana; escribió la hermosa ópera *Didone* y fué al mismo tiempo el espiritual autor de *I viaggatori ridicoli* (1772), de *La serva innamorata* (1778) y de *I due gemelle* (1787).

Ya encontraremos á Piccini (Nicolás, Bari, 1728, † París, 1800) en toda la fuerza de su talento, cuando narremos la historia de la música en Francia; pero ningún maestro mostró más elegancia en la melodía, más gracia en la expresión

ni mayor atractivo y donaire. Cuando se repasa la larga lista de sus obras, se ve, no sin asombro, que las obras maestras del género bufo, ó de medio carácter, como la *Cecchina, ossia la buona figliuola* (1760), por ejemplo, son mucho más numerosas que las óperas serias en el repertorio de este músico, que pudo ser rival del gran Glück.

Al lado de Piccini se halla José Sarti, célebre en los fastos de la ópera bufa, por las *Gelosie Villane* (1770), *I pretendi delusi* (1768) y, sobre todo, por las *Noces de Dorina,* ó *Elena y Francisco,* obra llena de sal cómica, de frescura y de gusto, representada en París en 1789. Las *Bodas de Dorina* contienen un sexteto que es una de las mejores páginas del repertorio bufo italiano. Nacido algunos años después de Piccini y Sarti, el tierno Sacchini (Antonio María Gaspard, Pouzzoles, 1734, † París, 1786), brilló casi al mismo tiempo que ellos. Sus óperas bufas son numerosas; deben contarse entre las más célebres *L'Amore soldato,* partitura delicada y encantadora, y, sobre todo, *Isola d'amore* (1768), que se representó en París con gran éxito, bajo el título de *La colonia*. Más tarde volveremos á encontrar á Sacchini entre los grandes maestros del arte expresivo en Francia, cuando la escuela italiana regenerada haya entrado en un nuevo período.

Anfossi, nacido en Nápoles en 1736, se hizo célebre en el género bufo por *L'incognita persequitata* (1773), la *Finta giardiniera* (1774) é *Il curioso indiscreto* (1777).

¿Olvidaremos á Juan Paësiello (Tarento, 1741, † Nápoles 1816)? Su *Frascatana,* tan rica en melodías; su *Barbiere di Siviglia* (1780, en San Petersburgo), olvidado por el de Rossini; su linda bufonada *Il marchese Tulipano;* la ópera semiseria *Il re Teodoro,* con su magnífico final (Viena, 1784), y, sobre todo, *Nina* ó *La Pazza per amore* (Nápoles, 1789), y la *Molinara,* tales son sus títulos de gloria.

Entre los maestros de esta escuela italiana debemos citar también á Zingarelli (Nicolás Antonio, 1752, † 1837), que escribió, entre otras obras, *Romeo e Giulieta,* y al vigoroso

Salieri (Antonio, Legnano, 1750, † Viena, 1825), cuyas mejores obras las encontraremos en la historia de la música en Francia. Estos dos maestros han escrito óperas bufas, citándose la *Secchia rapita*, de Zingarelli; pero brillaron principalmente en el género serio y dramático.

Terminemos esta enumeración con el nombre de uno de los más célebres maestros del arte: Domingo Cimarosa, nacido en Aversa el 17 de Diciembre de 1749 y muerto (probablemente asesinado) en Nápoles en 1801. Tuvo por maestros de canto á Manna y Sacchini, y por profesor de contrapunto al teórico Fenaroli. Un año después de salir del Conservatorio de Nápoles, en 1773, alcanzaba su primer triunfo en el Teatro Nuevo, en la misma ciudad; después dió para que se representase, en 1779, *L'italiana in Londra*. En 1792, había escrito ya más de setenta obras líricas, cuando hizo representar en Venecia *Il matrimonio segreto*, obra maestra incomparable, de franca alegría, sin ruído inútil, de dulce sensibilidad y de profundo sentimiento escénico, que ha llegado hasta nosotros. *El matrimonio secreto* ha hecho olvidar más de una importantísima obra del mismo autor, como *Astuzie femminile, I nemici generosi*, etc. A partir de este notabilísimo músico, la escuela italiana entra en una nueva vía. Con los *Orazi et Curiazi* volvieron los italianos á la ópera seria expresiva, que tan abandonada tenían hacía ya mucho tiempo. Cimarosa, el maestro más insigne de este período, se ha hecho inmortal. Rossini no ha tenido la ternura y el calor de Cimarosa; el mismo Mozart no ha podido sobrepujar la gracia, el talento y el donaire del autor de *El matrimonio secreto*. Puede decirse, sin exageración, que si Cimarosa no hubiese existido, faltaría algo á la música.

Durante el siglo XVII y la segunda mitad del XVIII, los instrumentos no permanecieron silenciosos al lado de los compositores. Desde el siglo XVI, con Claudio Merulo y los Gabrielli, la escuela de órgano italiana, y, sobre todo, la veneciana, brilló con vivos destellos; las grandes tradiciones

fueron continuadas por Guanini de Lucques, el ilustre Frescobaldi (Jerónimo, nacido en 1587, † hacia 1660), Pasquini (Bernardo, 1637, † 1710), Pollarolo (1653, † 1723), Lotti, Vinacese y Casini; fueron los organistas célebres de fines del siglo XVII y principios del XVIII.

Estos organistas eran al propio tiempo clavicordistas, y la escuela de clavicordio italiana tuvo un siglo de gloria incomparable, desde Domingo Scarlatti hasta Muzzio Clementi (1752, † 1832); después de Clementi fué destronada por la escuela de piano alemana.

El violín no estaba tampoco abandonado, desde los primeros violinistas de los siglos XVI y XVII, como Giovanni, Batt, della Viola (1590) y el padre Castrovillari, fraile de Padua. Este último tuvo por discípulo á uno de los grandes maestros de la escuela italiana de violín, Bassani, que á su vez formó á Corelli (Arcangello, Fusignano, 1653, † Roma, 1713). Éste fué el más célebre de los violinistas italianos. Después de él se multiplicaron los *virtuosi* en toda la península: Clari, en Pisa; Veracini, en Florencia, Laurenti, en Bolonia; Vitali, en Módena; Vivaldi, en Nápoles; después vinieron los grandes violinistas de la segunda mitad del siglo XVIII: Geminiani, Somis y, sobre todo, Tartini (José, Pirano, 1692, † Padua, 1770), jefe de la escuela de Padua; su *trino del diablo* es célebre por su originalidad y dificultad; entre los discípulos de este último hay que mencionar á Nardini, Locatelli y Pugnani. No solamente fué Pugnani un gran *virtuoso,* sino que también tuvo la gloria de formar al más puro y melodioso de los violinistas italianos, Juan Bautista Viotti (1753, † 1824).

Desde el siglo XVI hasta fines del XVIII, los italianos brillaron mucho. ¿Cómo explicar que esos músicos hayan podido dejar caer la ópera seria tan bajo, que no sea más que una serie insípida de aires de concierto, una especie de arte facticio y pobre, sin pasión, sin calor, sin estética? Buenos músicos, pero aficionados sensuales ante todo, los italianos se dejaron encantar por la voz humana, hasta el punto de descuidar la

música en sí. Magnífico y suntuoso espectáculo, la ópera reunía en su origen la poesía, la música vocal é instrumental; todo debía contribuir á la expresión musical de los sentimientos humanos; pero cuando los aficionados dejaron brillar al cantor en primera línea, cayó todo ese esplendor. La orquesta tuvo que callarse; desaparecieron los coros; la harmonía se simplificó casi hasta anularse; la melodía, vaciada en un molde inmutable, suministró al ejecutante un plan, hecho de antemano, en el aria simétrica; fueron excluídas las voces graves; los bajos, en un principio; luego, los barítonos, y, por último, casi todos los tenores. Permitióse al cantante reinar solo, y sobre las ruinas del magnífico arte de la ópera, edificado con tanto trabajo, se vió pronto levantarse, soberbio y triunfante, tiránico y dominador, á ese ser peligroso para el arte é insípido para cualquiera que no sea dilettante, al *virtuoso*.

El mal nefasto del *virtuosismo*, que debía, durante más de siglo y medio, matar el drama lírico italiano apenas nacido, no había estallado de repente. Los artistas de principios del siglo XVII, Caccini y sus dos hijos Francisco y Septimio, Victoria Archillei, Catalina Martinelli, Mazzocchi, Zazzarino, cultivaron el canto dramático; pero después de ellos aparecieron los castrados sopranos y contraltos, que, según la pretenciosa, pero justa frase de Arteaga, «sacrificados al despotismo del placer», no tardaron en hacer del canto y de la *virtuosidad* un arte dentro del arte, con perjuicio de la expresión.

Uno de los más célebres fué el *divino* Baltasar Ferri, no eclipsado por Francisco Grossi, llamado Siface. En el siglo XVIII brillan muchos castrados, y á su cabeza, Carlos Broschi, el célebre Farinelli (1705, † 1782), cantante maravilloso por su voz y su ciencia de la *virtuosidad;* citemos después de él á Majorano, apellidado Caffarelli (1693, † 1783). Alrededor de estos célebres castrados gorjeaban Gizziello, Bernardi, Caristini, llamado Cusanino; Tedeschi, llamado Amadori; Guadagni y Pacchiarotti (1744, † 1821). Los dos últimos

castrados fueron Crescentini (1766, † 1846) y Velutti (1781, † 1861), pero su gloria estaba ya muy eclipsada; vinieron grandes compositores que no prestándose á los caprichos de los *virtuosi*, exigían que su música fuese cantada y no bordada; desde este día, el arte encantador, pero engañoso, de la *virtuosidad* vocal, quedó condenado. Las mujeres alcanzaron igual fama que los castrados. Citemos á Vittoria Tesi, Faustina Bordoni, mujer del compositor Hasse (nacida en 1760), y Francisca Sandoni, llamada la *Cuzzoni* (1700, † 1770), las cuales invaden á Italia y á Inglaterra con su celebridad y sus querellas. La Gabrielli (1730, † 1796) fué una de las maravillas de esta gloriosa época del canto.

A fines del siglo XVIII, la Mara y la Todi renovaron la rivalidad de la Faustina y de la Cuzzoni. Finalmente, nuestro siglo ha visto á las tres últimas *virtuosi* de esta escuela: la Ciampi (1773, † 1822), creadora de las óperas de Rossini; la Grassini (1773, † 1850), que hizo las delicias de la Corte de Napoleón I, y la Catalani (1779, † 1849), la *virtuosa* por excelencia, que sólo era feliz cuando luchaba con graves dificultades.

Los hombres apenas brillaban en esta lucha de virtuosidad; sin embargo, se cita al alemán Raff, tenor, y casi en nuestra época, á Davide, Nozzari, Tachinardi y García (1775, † 1832), que fué padre y maestro de dos grandes cantantes: la Malibran y la Viardot. Algunos cantantes de voz grave obtuvieron aplausos en la ópera bufa, como Naldi, Rafanelli, etc.; después, en los primeros años de nuestro siglo, Galli, Remorini, Porto y Benedetti.

La mayor parte de los cantantes se habían formado en los Conservatorios italianos y en casa de algunos maestros particulares, como Pórpora en Nápoles, Lotti en Venecia y Pistocchi en Bolonia. La primera escuela de este género había sido fundada en 1537, bajo la forma de establecimiento de caridad, en Nápoles, por J. de Tapia, y con la advocación de Santa María de Loreto. En 1576, el hospital de *San Onufrio in Capuana* se abrió en la misma ciudad. En 1607, vino el

della Pietà dei Turchini, que fué el más célebre de todos; los más ilustres compositores y cantantes de la escuela napolitana hicieron allí sus estudios; de estas escuelas tan sólo una ha quedado, la cual continúa las gloriosas tradiciones: el Conservatorio de San Pedro en Majella.

Venecia tenía también sus escuelas célebres: el *Ospedale della Pietà*, los *Mendicanti*, los *Incurabili*, el *Ospedaletto de San Giovanni e Paolo;* estas diferentes casas de caridad, donde se aprendía música, estaban reservadas especialmente á las jóvenes. Uno de los últimos Conservatorios que se fundaron fué el de Milán.

En suma, si queremos volver á la música y dar idea de lo que fué en el siglo XVIII, durante la tiranía de los cantantes, la ópera, tan expresiva en los primeros años del XVII, no tenemos más que resumir este capítulo en unas palabras de Arteaga, escritor contemporáneo de esta época; el pasaje no carece de interés: «Apenas el recitado anuncia el aria, cuando Eponina, sin respeto hacia el emperador que está en la escena, se pone á pasearse lentamente, á lo ancho del teatro; luego, con movimientos de ojos, giros del cuello, contorsiones de hombros y movimientos convulsivos del pecho, canta su aria. ¿Qué hace entonces Vespasiano? Mientras que la triste Eponina se deshace en llanto por enternecerlo, S. M. imperial, con aire de desagrado, se pone también á pasearse con gracia y dignidad, recorre con la vista todos los palcos, saluda á sus amigos, ríe con el apuntador ó con cualquier músico de la orquesta, juega con las enormes cadenas de sus relojes y hace otras mil gentilezas igualmente convenientes.»

Gevaert y V. Wilder. *Las glorias de Italia.* (Colección de trozos de los más célebres maestros antiguos italianos.)

Lemaire (Th.) y Lavoix. *El canto, sus principios y su historia* (2.ª parte, *Historia del canto,* 1 vol. in. 4.°, 1881).

CAPÍTULO II

LA MÚSICA EN ALEMANIA EN LOS SIGLOS XVII Y XVIII

El drama y la sinfonía: la escuela de Hamburgo, el oratorio y la música religiosa; la música de cámara.—*Hændel y Bach:* paralelo: Hændel, su vida y sus obras; Bach, su vida y sus obras.—*Haydn:* su vida, sus sinfonías, sus oratorios, su genio.—*Glück:* sus estrenos en Alemania é Italia.—*Mozart:* su vida, sus obras, su influencia.

Alemania, que debía marchar luego rápidamente por la vía del progreso y dar á la música á Bach, Hændel, Haydn y Mozart, permaneció largo tiempo todavía fiel á las tradiciones musicales de la Edad Media y del siglo XVI; fué la última en aprovecharse de las mejoras y simplificaciones que el tiempo y el genio de los maestros habían introducido en la música; no está en la naturaleza de los alemanes el amor á simplificar. Vióse á varios hombres pasar á Italia y estudiar el nuevo arte; pero, en general, cada cual permanecía en su pueblo, trabajando paciente y largamente. Sin embargo, á pesar de ser anónimo y carecer de ruído, no fué menos real el progreso. Guardando cuidadosamente las antiguas formas musicales y las combinaciones complicadas de varias voces, los maestros alemanes las perfeccionaron, las enriquecieron y crearon en la música todo un arte inmenso, que, en menos de un siglo, debía dar por resultado las gran-

des combinaciones de voces é instrumentos y la sinfonía vocal é instrumental, en el sentido más elevado de la palabra, y, pcr consiguiente, introducir en la música un elemento vivificador y nuevo.

Desde los primeros años del siglo XVII, algunos príncipes habían enviado á las escuelas italianas, y principalmente á Venecia, á aquellos de sus súbditos que les parecían mejor dotados; uno de éstos, Enrique Schütz, cuyo nombre latinizado era *Sagittarius* (arquero) (Kœsteritz, 1583, † Dresde, 1672), llevó á su país las tradiciones del nuevo estilo. Con ocasión del matrimonio de la hija de Jorge I de Sajonia con el margrave de Hesse-Darmstadt, hízose arreglar y traducir por el célebre poeta Martín Opitz la *Dafne*, de Rinuccini, cuya música escribió Enrique Schütz. La representación se verificó el 13 de Abril de 1627, en la sala de los festines del castillo Hartenfeld, en Torgau.

Fué en Alemania la primera ópera cuya música se escribió por un alemán. Pronto estalló la guerra de treinta años; sábese por qué sombrío período, poco favorable á las artes, atravesó Alemania entonces. Después de la paz, por un singular capricho, los príncipes y aficionados tomaron horror á la música nacional, no admitiendo en el teatro más que á compositores extranjeros ó á aquellos otros alemanes que disfrazaban su origen con una máscara italiana. Estas preferencias retrasaron por mucho tiempo los progresos de la música alemana; grandes maestros, como Glück y Mozart, tuvieron que pagar el tributo á las musas de *Æonia*. Sin embargo, los músicos alemanes no permanecieron inactivos; fuera de las fiestas y brillantes torneos, donde daban ruidosos conciertos de trompetas y timbales (*fig. 68*), se produjeron algunos ensayos dramáticos, particularmente en Hamburgo, que fué á fines del siglo XVII un verdadero centro musical. Allí brillaron Reinhard Keiser de Leipzig (1673, † 1739), uno de los padres de la escuela alemana; Theile (1646, † 1724), y Telemann (1681, † 1767).

Detrás de estos músicos vinieron otros, que crearon lo

que se llamó música de cámara: Schmelzer, Finger, Druckenmuller, Praetorius, Kelz, Speere, etc. Al propio tiempo, violinistas como Baltzar, Biber, Westhoff, organistas y clavicordistas como Reincke (1623-1722), Samuel Scheidt (1587



Fig. 68.—Timbaleros alemanes de fiestas y corridas.

á 1654), Froberger (1637-1695), Pachelbel (1653-1706), Buxtehude (1635-1727), fundaban la gran escuela instrumental alemana.

La música de iglesia y el oratorio habían alcanzado cada día mayor extensión en este país, donde todavía no estaba

completamente extinguido el recuerdo de los misterios de la Edad Media. El drama del Gólgota fué el motivo preferido por los maestros alemanes; Enrique Schütz y Keiser compusieron Pasiones, y J. S. Bach no ha hecho olvidar todavía la *Muerte de Jesús*, de Carlos Graun (1710, † 1759). En la Iglesia, pueden citarse los nombres Stadelmayer, Raüch, Bildstein, Funcius, Zeutchern, Capricorne, Glettle, etc.

Cuando tocamos en el siglo XVIII, período sin igual que comienza en Hændel y termina en Mozart, pasando por Bach, Haydn y Glük, hombres de genio cuyo heredero es el más grande de los músicos, Beethoven, se ve que estaba preparado ya el camino. El genio musical de Alemania vacila aún, pero está dispuesto á desplegar su vuelo (1). Hændel y Bach abren la marcha triunfal. Para el aficionado que goza de las dulces sensaciones del arte, sin discutirlas, la elección será fácil; entre Hændel y Bach elegirá al primero; pero no sucede lo mismo con el historiador. Si la prodigiosa riqueza de Hændel, su calor dramático, la majestad de su estilo sin frialdad, llevada hasta el lirismo más sublime, nos arrastran hacia él, la severidad, la perfección de la forma de Bach, el atrevimiento de su harmonía, la originalidad de su orquesta y de sus ideas melódicas, la indecible grandeza que caracteriza todas sus obras, nos obligan á detenernos en su presencia para contemplarle con admiración. Uno y otro han recogido la herencia de los Schütz y de los Keiser, enriqueciéndola desde el punto de vista del mecanismo; pero Bach ha permanecido alemán puro; Hændel, por el contrario, estudiando de cerca á los italianos, ha tornado su estilo más brillante y fácil. Léase la vida de estos dos artistas. Bach, continuando las tradiciones de una antigua familia de músicos, vive en una vida de calma y trabajo, cuyo curso no está turbado por sacudida alguna. Hændel, apasionado, violento, empeñado en grandes y peligrosas empresas, conoce todos los sinsabo-

(1) Puede consultarse para este período, muy poco conocido, el capítulo titulado «Los predecesores de Bach y de Hændel», en la *Historia de la instrumentación*, por M. H. Lavoix, hijo.

res de la lucha, todos los desfallecimientos de la derrota, como también todas las embriagueces de las ruidosas victorias. Parece que estas diferencias en sus vidas trascienden á sus obras.

Jorge Federico Hændel nació en Halle, en Febrero de 1685. En vano su padre, que era médico, quiso hacer de él un jurisconsulto. La vocación artística pudo más que la voluntad paterna, pues bien pronto el niño había aprendido solo el clavicordio y perfeccionaba sus estudios con la dirección de Zachau, organista de la catedral de Halle. Hizo representar con éxito, en 1705, su primera ópera *Almira*. Luego se fué á Italia (1707 y 1709), donde no solamente escribió óperas, sino que dulcificó, al contacto de la melodía y de la escuela italiana, la rudeza de su estilo, todavía demasiado alemán. En 1710, fué á Hannover como maestro de capilla del elector; hacia la misma época emprendía su primer viaje á Inglaterra, daba en Londres su ópera *Rinaldo*, con un éxito inmenso, y en 1712, volvió definitivamente á Londres, haciéndose desde entonces inglés.

Hasta 1720, se contentó con ser compositor, escribiendo música dramática y religiosa; pero desde este año, entró en la fase tumultosa de su vida; hízose director de teatro; opusiéronsele solicitantes como Bononzyni, Hasse y Pórpora; tuvo que luchar contra el público, contra sus rivales y contra sus intérpretes. Estos, acostumbrados á reinar sin trabas, soportaban difílmente el yugo del hombre de genio que quería imponerles su voluntad y su música. Violento, impetuoso, autoritario, no admitía que un cantante se permitiese discutir con él: un día amenazó á la Cuzzoni con tirarla por la ventana si persistía en no querer cantar un aria que él había compuesto; cansado de estas luchas, abrió un teatro en Hay-Market. Aquí nuevos combates: había que luchar contra los demás teatros, contra la aristocracia inglesa y contra los aficionados, siempre dispuestos á desconocer el genio. Después de haber perdido su fortuna y expuesto su salud en este oficio indigno de él, abandonó el teatro y la composición

dramática, para consagrarse completamente á sus oratorios, que han labrado su gloria inmortal. Ya se había ensayado varias veces en la música religiosa: había escrito un *Tedéum para la batalla de Dettingen* en 1706, luego un *Jubilate* en 1707, un *Oratorio* á la italiana en 1710; *Esther*, para el duque de Chandos, en 1732; *Deborah*, en 1733; *Saúl*, en 1738. A partir de 1739, fecha de *Israel en Egipto*, su genio parece elevarse todavía. Hizo ejecutar sucesivamente el *Mesías* (12 de Abril de 1742), *Sansón* (1743), *Judas Macabeo* (1747), *Josué* (1747), *Jefté* (1751), que escribió estando ciego.

Hændel murió en 1759, de un ataque de apoplejía; los ingleses le tributaron grandes honores, haciéndole enterrar en Westminster, al lado de los personajes más ilustres de Inglaterra; desde hace más de un siglo, veneran su memoria y ponen en escena con gran pompa sus oratorios.

La obra de Hændel se compone de óperas, entre las cuales merecen especial mención *Radamista* y *Rinaldo*; de piezas instrumentales, de preciosos tríos de flautas y clavicordios y de conciertos de órgano ú oboe. Escribió también música de cámara de todas clases y, finalmente, oratorios.

En esto, el maestro es sin igual: llevando á esas inmensas composiciones vocales é instrumentales, no el estilo, sino el sentimiento dramático, llega á un indescriptible poder de efectos. Hændel ha igualado en su música las más brillantes páginas de la Escritura. Escuchemos el coro de *Judas Macabeo* «Cantemos victoria»; empieza atrevidamente con los sonidos penetrantes de dos trompetas, desarrollándose hasta la fuga final en prodigiosa progresión. La pastoral del *Mesías* es una página de pureza exquisita, y en el oratorio hay una colosal composición, el *Aleluya*, donde las voces, dispuestas con extraordinario arte, se responden cual un eterno *hosanna*. Los ingleses escuchan en pie y con la cabeza descubierta este trozo incomparable, rindiendo así homenaje, no sólo á Dios, sino á la música y al músico.

Al mismo tiempo que Hændel en 1685, Juan Sebastián Bach nacía en la ciudad de Eisenach, no diremos de una fa-

milia, sino de una raza de músicos. Desde el siglo XVI se encuentra á los Bach en Turingia, como organistas, cantantes,



FIG. 69.—HÆNDEL (JORGE FEDERICO). (Halles, 1685, † Londres, 1759).

etcétera. Todos los años, los Bach, desde cualquiera parte que estuviesen, iban á reunirse en día señalado á una de las ciudades de la Turingia. Estos conmovedores banquetes pa-

triarcales se designaban *Familientage* (días de familia). En estos días, podían contarse alrededor de la mesa más de cien músicos llamados Bach. Comenzaba la fiesta por un coral ó himno religioso, al cual seguían improvisaciones sobre cantos populares, que se variaban en cuatro, cinco ó seis partes, y que se llamaban *quodlibeta*. La gracia del *quolibet* consistía en entonar simultáneamente las canciones más desemejantes, débil eco de los motetes de la Edad Media. Los *Familientage* duraron hasta el siglo XVIII.

Uno de los Bach más célebres, antes de Juan Sebastián, fué Juan Cristóbal, tío suyo, nacido en Arnstadt en 1643, que escribió gran número de composiciones religiosas. El padre de Juan Sebastián, Juan Ambrosio, era organista en Erfurt, cuando fué á establecerse en Eisenach, donde murió en 1695, diez años después del nacimiento de su hijo.

La vida de Juan Sebastián, uno de los más grandes músicos, no está sembrada de aventuras románticas ni de historias palpitantes; se desliza entre su gabinete de estudio y su iglesia, componiendo, tocando el órgano y el clavicordio, formando alumnos y educando una numerosa familia. Entre sus hijos, dos fueron célebres: Carlos Felipe Manuel y Juan Cristián.

A la muerte de su padre, Juan Sebastián había sido confiado á su tío Juan Cristóbal, que comenzó su educación; pero hay que decir que Bach ha sido maestro de sí propio, como lo prueban la independencia y el atrevimiento de su música. Cuando oía hablar de algún organista célebre, iba á escucharlo, reflexionaba mucho, y esta audición producía incalculables resultados. El 14 de Agosto de 1703, teniendo Bach diez y ocho años, entró en la vida musical activa, tomando posesión del órgano de Arnstadt; el mismo año escribió su primera composición, una cantata en la cual se despedía de su hermano, que se iba de viaje.

Después de haber sido sucesivamente organista en Mülhausen, Weimar y Cœthen, se estableció, por último, en Leipzig, donde fué á la vez jefe del coro ó cantor y organis-

ta de la iglesia y de la escuela de Santo Tomás; allí compuso sus obras maestras y murió el 28 de Julio de 1750, á los sesenta y cinco años de edad. En los últimos años de su vida



Fig. 70.—Bach (Juan Sebastián). (Eisenach, 1685, † Leipzig, 1750.)

se quedó ciego, como Hændel, recobrando la vista horas antes de morir. *(Fig. 70.)*

Sus hijos perpetuaron las tradiciones musicales de la familia, y en 1843, un Bach músico, Guillermo Federico Er-

nesto, nieto de Juan Sebastián, asistía con su mujer y sus dos hijas á la inauguración del monumento que se erigió al gran Bach, bajo los auspicios de Mendelssohn, frente á la Thomasschule, en Leipzig.

La obra de Bach es inmensa: contando el teatro, para el cual escribió *Ariana ó Diana vindicata* y algunas cantatas dramáticas, como el *Combate de Pan y Apolo,* Bach ha tocado todos los géneros. Se ha formado en Alemania una Sociedad con el nombre de *Bachgeselchaft,* que desde 1851 viene publicando todas las obras del maestro; ha llegado hoy al trigésimotercero de los volúmenes, y todavía no ha concluído su tarea. Cuéntanse más de ciento cincuenta cantantas de iglesia, con orquesta, coros y solos; once profanas; cinco misas, entre las cuales hay una en *sí menor,* que es notabilísima; dos Pasiones; varios oratorios, y una enorme cantidad de conciertos para clavicordio, violín, etc. Su obra de clavicordio, fugas, tocatas y fantasías está coronada por *El clavicordio bien afinado,* que bien puede decirse es el evangelio de todo pianista. Del órgano hizo un arte enteramente especial, y en el que era el más grande *virtuoso* de su tiempo. No contamos una prodigiosa cantidad de corales, cánones y caprichos musicales de todas clases, que prueban que en Juan Sebastián la riqueza de imaginación se unía á una ciencia inmarcesible. La fecundidad es en música secundario mérito; sin embargo, hay que tenerla en cuenta, pues numerosos compositores que no eran más que fecundos han pasado por grandes; pero la facilidad de Bach es tanto más asombrosa, cuanto que cada una de sus piezas es un modelo. Este gran maestro, no obstante su inmensa fama, es muy poco conocido. Su música es difícil de ejecutar, y los aficionados la temen un poco, por ser casi siempre del género fugado, en cuya forma, aparentemente fría y escolástica, *pensaba* la música; de esta manera, la melodía nacía en su cerebro, siempre rodeada de los elementos que pueden enriquecerla y variarla. Pero ¡qué imaginación tan fecunda y original la suya! Aquí tiene el canto la severidad de un salmo

de David; allá cuenta el maestro, como cristiano y no como dramaturgo, la sublime muerte del Gólgota; acullá se muestra alegre, sonriente y espiritual, juega con las notas, que ora se le presentan, ora desaparecen, huyendo para reaparecer más tarde, y la fuga, la terrible fuga, sirve de hilo de Ariana en medio de este delicioso laberinto. Bach, olvidado en un principio, hasta que Mozart le dió á conocer bien, fué, de todos los maestros antiguos, el que más infuyó en la música moderna. Hoy mismo sirve todavía de modelo á más de un músico contemporáneo. Desde los primeros años del siglo XVIII hallamos los tres genios que han fundado, por decirlo así, nuestro arte moderno: Hændel, Bach y el francés Rameau, de quien ya tendremos ocasión de hablar. Con esta trinidad gloriosa queda formada la música, fíjase su lengua y se dispone á caminar en lo sucesivo á pasos de gigante. Ha terminado el período de desenvolvimiento, de incubación, que podríamos decir, y comienza la era de los grandes maestros; mucho hemos esperado, mas la cosecha es copiosísima. El primer nombre que encontramos es el de José Haydn, pa-



FIG. 71.—AUTÓGRAFO MUSICAL DE BACH. (Colección de Mme. Viardot.)

dre de la *sinfonía*. Es esta la vez primera que empleamos la palabra *sinfonía*, y lo hacemos á propósito, á pesar de haberse ensayado en ella algunos maestros como Hændel, Bach, Felipe Manuel Bach y Graum, en Alemania, y Gasparini, Sanmartini y Jomelli, en Italia. Haydn, que se formó solo, como Bach, no dió mucha importancia al principio de autoridad en materia de arte musical; pero no dejó de escuchar desde su juventud las obras de sus contemporáneos, y no como tímido imitador, dichoso con seguir de cerca á sus modelos, sino cual maestro cuyo genio sabía engrandecer cuanto se dignaba tocar.

Pocos artistas hay acerca de los cuales se hayan inventado más anécdotas que sobre Francisco José Haydn, y, sin embargo, sin mortificar tanto la imaginación, ¿hay novela más humana y conmovedora, de una enseñanza más elevada, que la vida sencilla y pura de este hombre de genio, bueno, honrado, modesto y laborioso?

Hijo de un pobre carretero que á ratos perdidos tocaba el arpa y el órgano, Francisco José Haydn nació en Rohzan, cerca de Viena, el 31 de Marzo de 1732. Desde la edad de cinco años manifestó asombrosa disposición para la música; Franck, pariente suyo, humilde maestro de escuela y organista en Hamburgo, se encargó de él. Tres años después, Reuter, maestro de capilla de la iglesia catedral de Viena, fué por casualidad al pueblo, asómbrase al oir aquel músico de ocho años, y se lo lleva. Bajo su dirección trabaja el niño asiduamente; con su linda voz es la honra de la capilla; pero con los años pierde la voz, y Reuter se aprovecha de una travesura de niño (Haydn había cortado la coleta de la peluca de uno de sus camaradas), para plantarlo en la calle á las siete de la tarde, sin pan y casi desnudo. Recogióle Keller, un pobre peluquero, y Haydn jamás olvidó este beneficio.

Comienza entonces la novela de la miseria; pero el joven es laborioso, da lecciones, pasa las noches en los bailes tocando contradanzas, compone con éxito, y los editores se

enriquecen á costa de su miseria. Habría ignorado su naciente reputación si la casualidad no le hubiese llevado á casa de la condesa de Thün, donde encontró sobre un clavicordio una sonata suya; entonces se dió á conocer, protegióle la condesa, y pasaron los tristes días de prueba.

En 19 de Marzo de 1760 entró en casa del príncipe Antonio Esterhazy. Desde este momento quedó resuelto su porvenir. Permaneció veinticinco años siendo maestro de capilla del príncipe Antonio, y luego de su hijo Nicolás, en Eisenstadt. Tenía lo necesario para vivir, un refugio seguro para componer, una buena orquesta que ejecutase su música y un público artista que le escuchara: ¿qué le faltaba? Pagar á Keller su deuda de reconocimiento, para lo cual casóse con la hija del peluquero, joven á quien no amaba, y que le hizo desgraciado.

Su gloria se había esparcido por toda Europa; era el maestro indiscutible; Francia le pedía obras y le llamaba en 1770; nombráronle más tarde miembro del Instituto; hiciéronle ir dos veces á Inglaterra y le propusieron grandes ventajas; honrábanle, como á Hændel, pero no quiso dejar su patria; unos sesenta mil francos, ganados con la música, le bastaban, y cuando cumplió sesenta y dos años, salió de la casa de los Esterhazy, retirándose á una casita que había comprado en un arrabal de Viena.

Sus últimos años, de 1790 á 1809, fueron los más hermosos que puede soñar un artista. Gozando de toda su gloria, escribió dos obras maestras, *La creación* (1798) y *Las estaciones* (1801). Algunos meses antes de morir Haydn, ejecutóse la primera de estas composiciones en honor suyo, en el palacio del príncipe Lobowitz, uno de los numerosos admiradores del anciano y glorioso maestro. Fué una de las grandes fiestas de la música: el ilustre Salieri dirigía la orquesta; los más célebres artistas tuvieron en gran honor el formar parte de la misma; el viejo Haydn fué llevado en triunfo, por medio de la más brillante sociedad de Viena, respetuosa y enternecida, y cuando salió de la sala, este patriarca

del arte se volvió hacia la orquesta, y con los ojos llenos de lágrimas, bendijo á sus intérpretes y al público.

Pero suena el cañón; estamos en 1809; los franceses se disponen á entrar por segunda vez en Viena; el débil anciano se hace conducir á su clavicordio, y con su cascada voz entona, lleno de fervor patriótico, el himno nacional *¡Dios os salve, Francisco!*, coral soberbio; después de esta súplica, se acomoda en una butaca, cae en una especie de letargo, y muere á la edad de setenta y siete años y dos meses, el 31 de Mayo de 1809. *(Fig. 72.)*

No hay músico que haya producido más que Haydn; es uno de los ejemplos de lo que puede la regularidad en el trabajo. Todos los días, levantado á las seis de la mañana, componía hasta las doce; después, durante el resto del día, hacía ejecutar y repetir su música. Háse calculado que durante los treinta años que pasó al lado del príncipe Esterhazy, cinco horas diarias le dieron cincuenta y cuatro mil de trabajo, y el número de trozos salidos de su pluma pasa de ochocientas composiciones, grandes y pequeñas, entre las cuales figuran ciento veinte sinfonías, diez y nueve misas, ochenta y tres cuartetos, ocho óperas alemanas, catorce óperas italianas, cuarenta y cuatro sonatas para piano y cuatro oratorios. *(Figura 73.)*

Varias de sus composiciones son de primer orden; todas tienen como cualidad dominante la claridad de la disposición en el plan, la pureza de estilo, la facilidad, la finura y al propio tiempo la ciencia profunda y reflexiva. Tal fué Haydn, que estableció definitivamente la orquesta moderna, mostrando sus diferentes recursos. Él fué quien, desligando la música de la forma escolástica, de la cual habían abusado algo Bach y Hændel, la hizo más fácil y accesible, sin que dejase de ser científica y pura.

Sus sinfonías y sus dos oratorios, *Las estaciones* y *La creación*, mantendrán eternamente la gloria del maestro vienés. No todas son igualmente bellas; pero algunas, como *La roxelana, La persa, La reina,* con sus preciosas variacio-

nes, *La militar* y las últimas en *re*, en *sí bemol* y en *mí bemol*, son admirables obras maestras. Las sinfonías de Haydn



FIG. 72.—HAYDN (FRANCISCO JOSÉ). (Rohzan, 1732, † Viena, 1809.)

están, por lo general, compuestas según el mismo modelo, hecho clásico después de él; preséntase la idea sencilla en

un principio en la introducción, luego aparece un andante, frecuentemente variado, sobre algún motivo cuya sencillez llega á veces hasta el candor, pero que el maestro sabe enriquecer sucesivamente con todos los tesoros de su imaginación. Después viene el minué, una sonrisa; por último, un final brillante sirve de peroración al discurso musical.

Dos obras hay que resumen todo el genio de Haydn: *La creación* y *Las estaciones*. En ellas se encuentra al anciano maestro con todo el encanto de su melodía pura y graciosa, con esa ciencia profunda del desarrollo, con esa claridad luminosa que no cesamos de admirar en él, con esa serenidad llena de interés que ya hemos señalado. Algunas páginas, tales como la luz saliendo del caos, en *La creación;* el verano, el otoño y la caza, en *Las Estaciones,* no tienen fecha: pertenecen al genio humano entero.

La influencia de Haydn fué inmensa; admirado por todas partes, se le imitó dondequiera, y cuando más tarde Beethoven buscó un maestro, tomó sus modelos de él, antes que de Mozart.

Mientras que Haydn renovaba la música instrumental, preparábase en el teatro una gran revolución, cuyo promovedor iba á ser Cristóbal Willibald Glück. Había nacido éste en 1714, en Weidenwang, pequeña aldea del Palatinado bávaro, fronteriza á Bohemia. Músico desde temprana edad, había corrido el mundo, aprendido la composición, hecho representar sus primeras óperas en Italia y estudiado bajo la dirección de Hændel, en Londres.

Al contrario de Bach y de Haydn, que fueron alemanes hasta la medula de los huesos, Glück era cosmopolita, y, aunque escribiendo sus óperas á la manera italiana, pensaba que la música tenía un fin más noble que hacer cantar á algunos sopranos ó contraltos, ó agradar únicamente al oído, mediante algunas melodías. Ya, en varias de sus óperas italianas, había manifestado sus tendencias á la expresión; pero en 1762 mostrólas abiertamente. Dejando á un lado á Metastasio, el poeta melifluo, tan querido de los maestros italia-

nos, habíase dirigido á Calzabigi, que le había escrito el poema *Orfeo y Euridice*. En esta ópera, representada en Viena, atendió mucho al gusto del público; pero realizó sublimes expresiones del arte, guardando, sin embargo, ciertas tradiciones italianas.

Con *Alceste*, se mostró radicalmente reformador. Segu-



FIG. 73.—AUTÓGRAFO MUSICAL DE JOSÉ HAYDN. (Biblioteca Nacional.)

ro de la bondad de su causa, defendió sus principios en un prefacio, impreso al frente de su partitura, en 1769, en el cual atacaba todos los abusos de la ópera italiana. Partitura y prefacio fueron poco agradables á los vieneses, partidarios del italianismo, y muy despreciados de los italianos, que tenían sus razones para creer que su música era la única digna de ser escuchada. Glück se quejó de esta indiferencia, y también de la ignorancia de los críticos, en el prefacio de *Pari-*

de ed Elena, y buscó un país donde los oídos fuesen más dóciles. Los franceses habían permanecido fieles á la música expresiva; era, pues, entre ellos donde debía llevarse el nuevo arte que desdeñaban alemanes é italianos. Glück tuvo por discípula á María Antonieta; Francia le hacía adelantos por medio de su embajador; él suplicó á uno de los agregados á la Embajada francesa, Bailly de Rollet, que le escribiera un poema; éste formó su libreto, basado en la *Ifigenia en Aulide*, de Racine; Glück terminó su partitura y salió de Alemania en 1772. Volvió definitivamente, después de haber dado á París lo mejor de su genio, y murió en Viena en 1787.

Permítasenos abandonar á Glück en el momento de partir para Francia. La influencia de nuestro genio nacional en el suyo y la acción recíproca de su música sobre la nuestra fueron demasiado evidentes para que dejásemos de asignar un puesto al sublime maestro en la historia de nuestra música. Dejamos un Glück alemán é italiano, y encontraremos un Glück francés.

La sinfonía, con Haydn, y el teatro, con Glück, habían recibido nuevo y poderoso impulso; un músico de genio debía perfeccionar la obra tan magníficamente comenzada; este músico fué Wolfgang Amadeo Mozart.

Niño prodigioso, Mozart, nacido en 1756 (27 de Enero), en Salzburgo, componía á los cinco años *minués*, que su padre escribía, dictados por él, y tocaba el violín; á los seis años escribió sus primeras obras; más tarde, ya *virtuoso* de primer orden respecto del clavicordio, partió á los siete años, acompañado de su padre y de su hermano Mariano, para dar conciertos por Europa; fué el asombro y el encanto en todas partes; vino á Francia, y el recuerdo de su paso ha permanecido histórico (1763). El 26 de Diciembre de 1770, Mozart, que había escrito ya música de iglesia y de cámara y compuesto importantes intermedios, más una ópera bufa, *La finta simplice*, presentaba en Milán su primera ópera seria, *Mitrídate*; el éxito más brillante alcanzó la obra de este niño de catorce años. El 29 de Enero de 1781, Mozart presentó en

Munich *Idomeneo, re di Creta*. Los primeros años de la infancia habían pasado, y el prodigioso niño tornóse un gran artista.

En plena posesión de su genio, á la edad en que los estu-



FIG. 74.—MOZART (JUAN CRISTÓBAL WOLFGANG AMADEO).
(Salzburgo, 1756, † Viena, 1791.)

dios apenas si se han podido terminar, Mozart produjo, con pasmosa rapidez, obras de música de cámara, sinfonías, óperas bufas y serias. Citemos, en el teatro, *El rapto en el serrayo*, delicioso ensueño de poeta; *Nozze di Figaro* (1786).

Don Giovanni (29 de Octubre de 1787), fecha inmortal en la historia de la música; *Cosi fan tutte,* de inefable gloria musical (26 de Enero de 1790); *La flauta encantada* (30 de Septiembre de 1791), el modelo más perfecto del estilo puro; en el concierto, las tres grandes sinfonías, y en la iglesia, el



FIG. 75.—AUTÓGRAFO MUSICAL DE MOZART.
(Colección de Madame Viardot.)

Requiem. Después, el 5 de Diciembre de 1791, murió este incomparable músico, á la edad de treinta y seis años. *(Figura 74.)*

Mozart es, con Beethoven, el músico de quien más se ha escrito; al final de este capítulo se hallarán los títulos de las obras alemanas más completas que de él tratan. Algunos buenos trabajos franceses pueden también citarse; pero permítasenos poner aparte un excelente libro de Wilder, titulado: *Mozart, el hombre y el artista.* No solamente esta obra, sacada de las mejores fuentes, es admi-

rable por la seguridad de sus informes y porque destruye muchas ridículas leyendas acerca del grande hombre, sino también porque el escritor se ha conmovido al contacto de su héroe, y sin salirse de la estricta verdad histórica, ha sabido hacer revivir ante nosotros á un Mozart interesante, sencillo, grande y verdadero á la vez.

La vida musical de Mozart puede dividirse en cinco períodos:

1.º Obras de la niñez (1761-1767): algunas sinfonías, conciertos y sonatas para piano.

2.º Obras de la adolescencia (1767-1773): *La finta simplice*, *Mitrídate*, misas.

3.º Obras de la juventud (1774-1780): *La finta giardiniera*, *Il re pastore*, etc.

4.º Obras de la edad viril (1781-1784): *Idomeneo*, etcétera.

5.º Período de la fuerza de la edad y del genio (1785-1791): *Haydnquartett*, *Nozze di Figaro*, *Don Giovanni*, *Cosi fan tutte*, *La flauta encantada*, *Tito*, las tres sinfonías en *do mayor*, *sol menor* y *mi bemol*, y el *Requiem*.

Si se quiere detallar en números este formidable repertorio, alcanzará el siguiente resultado:

MÚSICA VOCAL É INSTRUMENTAL

Música religiosa:		Misas y *Requiem*	20
—	—	Composiciones diversas y piezas de órgano	65
Música profana:		Operas, tanto italianas, como alemanas	23
—	—	Cantatas diversas	10
—	—	Romances, canciones, cánones, con acompañamiento ó sin él, de piano ó de orquesta	130
		Suma y sigue	248

Suma anterior............	248

MÚSICA INSTRUMENTAL

Sonatas para piano................................	22
Fantasías, variaciones, trozos diversos, á dos ó á cuatro manos................................	50
Sonatas para piano y violín, dúos, cuartetos y quintetos................................	56
Dúos, tríos, cuartetos, quintetos, para violines ó instrumentos de viento (sin piano)................	47
Sinfonías................................	49
Conciertos................................	55
Piezas diversas para orquesta, serenatas, marchas, etc.	99
Total..............	626

Puede añadirse, para los aficionados á estadísticas, que estas 626 obras dan un total de 234.005 compases, y eso que se ha perdido más de una página del maestro.

Fuera de las óperas que hemos citado, debemos contar, entre las piezas más célebres, las tres sinfonías, escritas todas en 1788: la en *do,* con su andante y su minué, tan lindos; la en *mí bemol,* cuyo minué es muy célebre y cuyo andante es preciosísimo; la en *sol menor,* la más bella de todas, á nuestro juicio, y que anuncia á Beethoven, con su principio fogoso y su majestuoso y arrebatador minué. Citemos, además, el largueto del quinteto en *fa;* el cuarteto en *re;* el *Ave verum* (1791); el *lacrimosa* del *Requiem,* que estaba escrito cuando el compositor Süssmayer se encargó de ultimar la obra póstuma del maestro; la linda marcha turca, sacada de la tercera parte, *Alla turca,* de la sonata en *la* (1779), y todos los cuartetos dedicados á Haydn. Detengamos esta lista, que podría ser interminable, y dirijamos una ojeada de conjunto sobre la obra de Mozart. *(Fig. 75.)*

El genio de Mozart está en la gracia, en la inefable ternura, que nadie ha podido sobrepujar; está también en la maravillosa ponderación de todas las partes de la obra, en la claridad y perfecta pureza de la lengua musical. Pero éste dulce, tierno y clásico compositor por excelencia posee, al propio tiempo, gracejo y finura, como lo prueban las *Bodas de Fígaro* y *Cosi fan tutte*, y atrevimiento y fuerza, como lo atestigua el *Don Juan*.

Aumentó el movimiento, la vida y la variedad de la escena; introdujo en la música algo de más humano y patético. Un soplo moderno, romántico, digámoslo así, anima al *Don Juan*.

Sería difícil, pensando en Beethoven, decir que Mozart ha sido el más grande de los músicos; pero se puede decir atrevidamente que ha sido el más completo.

Así concluye el siglo XVIII en Alemania; Hændel ha dado á la música grandeza; Bach, una lengua flexible y rica; Haydn ha arrojado torrentes de luz en este arte ya formado, y con Glück y Mozart, la música adquirió vida y pasión.

Un siglo apenas ha bastado para reunir á estos cinco grandes genios, á quienes nuestro arte moderno debe sus progresos. En dos siglos no hemos hallado tanto en Italia, y vamos á encontrar á Beethoven en los umbrales del siglo XIX. ¿Acaso los italianos no son, como se ha pretendido y aun se pretende, los primeros músicos del mundo? El historiador tiene derecho á dudarlo.

Bitter (C.-H.). *Johann Sebastián Bach*, 2.ª edición; 4 vol. in 8.°, año 1880.

Brenet (Miguel). *Historia de la sinfonía de orquesta, desde sus orígenes hasta Beethoven, inclusive*, in 8.°, 1882.

Carpani. *Haydn, 1812 y 1821*, in 8.°, traducido al francés por Mondo.

Chrysander. *G.-F. Hændel*, 2 vol. in 8.°, 1858-1860.

David (Ernesto). *Juan Sebastián Bach:* su vida y sus obras, in 8.°, 1882.

David (E.). *G.-F. Hændel:* su vida, sus obras y su tiempo, in 12.°, 1884.

Forkel. *Vida, talento y trabajos de J.-S. Bach,* traducida por Félix Grenier, in 16.°, 1876.

Jahn (Otto). *W.-A. Mozart,* 4 vol. in 8.°

Köchel (Ludwig). *Chronologisch-thematisches verzeichniss sammtlicher Tonwerke W.-A. Mozart,* in 4.°, 1862.

Lavoix. *Historia de la instrumentación.*

Schœlcher (Víctor). *The Life of Hændel,* in 8.°, 1857.

Wilder (Víctor). *Mozart, como hombre y como artista; historia de su vida,* París, 1883, in 18.°

CAPITULO III

LA ÓPERA Y LA ÓPERA CÓMICA EN FRANCIA

EN LOS SIGLOS XVII Y XVIII

La ópera: la música francesa bajo Enrique IV y Luis XIII; las danzas, los italianos, Perrin, Cambert, Lulli, *Rameau*, las querellas musicales; guerra de los bufones; Glück, gluckistas y piccinistas; Piccini; la revolución; Lesueur, Spontini.—*La ópera cómica:* canciones y cantantes de la soldadesca; los *couplets y vaudevilles* de la feria; los italianos y la *Serva Padrona;* Duni, Dauvergne.—*La comedia musical:* Monsigny, Filidor y Gretry.—*La escuela poética:* Cherubini, Lesueur; Méhul.—*Los pequeños maestros del couplet y de la romanza:* Martini, Devienne, Della María, Gaveaux, Dalayrac.—*La escuela sentimental:* Berton, Nicolo, Boïeldieu.

Ya hemos visto, en los siglos XIV, XV y XVI, á Francia tomando primero la iniciativa, y, más tarde, una parte muy activa en el movimiento musical. A fines del siglo XVII estábamos dispuestos á mantener dignamente nuestro puesto al lado de Italia, cuando las divisiones religiosas y políticas nos detuvieron en nuestra empresa, y aunque restablecida la paz con Enrique IV, la música no se pudo aprovechar de ella. La influencia de las reinas españolas dejábase sentir necesariamente; pero España, tan brillante durante los siglos XV y XVI; España, que había dado maestros músicos á Italia, experimentaba una gran decadencia artística; he aquí por qué durante los primeros años del siglo XVII, no solamente no to-

mamos parte en el gran movimiento musical, cuya señal había sido dada por Italia, sino que hasta perdimos las conquistas que los maestros franceses habían alcanzado en los dominios del arte. Jacobo Mauduit (1557, † 1627), Antonio Boesset (1586, † 1643), Pedro Guédron y algunos inventores de canciones, que brillaron en la primera mitad del siglo XVII, fueron músicos sencillos y de cierto valor; pero estuvieron lejos de igualar á Cl. Jannequin, á Cl. Goudimel y á tantos otros de sus predecesores.

Apenas había muerto el gran cardenal, cuando la influencia española era ya combatida por la italiana de Mazarino; la música francesa debía de ganar en el cambio. En efecto; el 14 de Diciembre de 1645, los italianos venían á París, donde representaban una especie de pieza italiana, con danza y música, titulada *La finta pazza*. Tratábase de Aquiles en Sciros y de sus amores con Deidamia, interrumpidos por Ulises. El poema era de Julio Strozzi, y se ignora quién fuese el autor de la música. Viéronse mil cosas: una danza de indios y de loros, y las torres de Nuestra Señora en la decoración de Sciros; vióse principalmente que existía otra música diferente de los *couplets,* aires de danzas y breves narraciones de bailes de Corte de Mauduit y de Boesset. Dos años después, los italianos venían á París á representar un *Orfeo,* cuyos autores son desconocidos. Los italianos estaban de moda. Los bailes de Corte, tales como el de *La noche* (1653), donde Apolo (Luis XIV) aparecía disfrazado de violín; las *Bodas de Tétis y Peleo* (1654) y *Alcidiana* (1658), estaban muy italianizados. El 22 de Noviembre de 1660, con motivo del matrimonio de Luis XIV, la Corte presenció en el Louvre una verdadera ópera, titulada *Serse,* del veneciano Francisco Coletto, conocido por Cavalli; los aires del baile estaban escritos por un músico que ocupará elevado puesto en nuestra escuela, Juan Bautista Lulli. *(Fig. 76.)*

Estos éxitos dieron margen á la competencia. Pronto un tal Pedro Perrin, clérigo, se asoció á un prestamista llamado Champeron y al marqués de Sourdéac, muy hábil en las



FIG. 76.—LULLI (JUAN BAUTISTA). (Florencia, 1633, † París, 1687.)

artes decorativas; avistóse con el músico Cambert, muy conocido por la música del baile *Orfeo* y por una *Pastoral* representada en el castillo de Issy con magnífico resultado, y se decidió, por último, á abrir al público un teatro de música. El 28 de Junio de 1669, concedió el rey á Pedro Perrin, á Cambert y á Sourdéac, permiso para establecer en París una *academia*, con objeto de representar y cantar en público óperas y representaciones en música y verso francés, semejantes á las de Italia. Dos años después, el 19 de Marzo de 1671, se ejecutaba en la sala de la *Bouteille*, calle de la Comedia Antigua, la pastoral *Pomona*, del clérigo Perrin en su parte literaria, y de Cambert en la musical. «Veíanse las máquinas con sorpresa, dice Saint-Evremond, y las danzas, con placer; oíase el canto con agrado, y las palabras, con disgusto.» A fines de 1671, se representó otra pastoral de los mismos autores, titulada *Penas y placeres del amor*. Pero el *sic vos non vobis* es siempre verdad, y rara vez quien siembra recoge el fruto. Mientras que Perrin, Cambert y Sourdéac gozaban con sus esperanzas, un italiano de conciencia elástica y bajos sentimientos los acechaba. Lulli (1633, † 1688) se hallaba bienquisto en la Corte; protegíale Mme. de Montespan, y el rey despojó del privilegio á Perrin y Cambert, dándoselo á su favorito. Lulli, después de muchos pleitos, arrojó un mendrugo de pan al hambriento Perrin; obligó con intrigas á Cambert á que se refugiase en Inglaterra, donde murió; no se ocupó para nada de Sourdéac, y comenzó su reino el mes de Marzo de 1672, reino que fué una verdadera tiranía artística, pues de 1672 á 1688, época de la muerte de Lulli, estuvo prohibido por el rey á todo músico francés el tener talento, ó, por lo menos, el manifestarlo.

Necesitaba Lulli poseer un gran genio para que se le perdonasen sus bajas intrigas, pero lo tuvo, pues él fué quien estableció definitivamente en Francia la ópera. Deseoso Lulli de aprovecharse de su privilegio, reunió varios fragmentos de sus antiguas obras y compuso una danza pastoral, titula-

da *Fiestas del Amor y de Baco* (15 Noviembre 1672). Molière, Benserade y Quinault contribuyeron á esta obra. *(Figura 77.)* Muy pronto Lulli, asociándose á Quinault, hombre de genio en su clase, creó en Francia la verdadera tragedia lírica, cuyo molde, calcado sobre el de la clásica, subsistió hasta los comienzos de nuestro siglo. La primera ópera francesa, propiamente dicha, se titulaba *Cadmo y Hermion*, y fué representada en Abril de 1673.

Desde esta época hubo en la Opera ó Real Academia de Música dos clases de piezas bien distintas: la danza, nacida del antiguo baile de Corte, sacada, por lo general, de alegorías mitológicas, y la ópera propiamente dicha, ó tragedia lírica, que fué, por decirlo así, la traducción musical de la tragedia clásica.

Lulli debe ser considerado como uno de los grandes maestros de nuestro arte. *Alceste* (1674) y *Armida* (1686), sus dos obras maestras, han permanecido en el repertorio cerca de cien años; *Isis* (1677), *Cadmo* y *Atys*, contienen páginas magistrales. Citemos, entre los más hermosos trozos de Juan Bautista, la escena de los jardines de *Armida*, el aria de Carón de *Alceste*, el coro del invierno y las quejas de Pan, de *Isis*, llamada *la ópera de los músicos;* el lindo terceto de *Cadmo*, «Sigamos al amor»; la bella invocación de Medea en *Teseo* (1675); la escena de las Gorgonas en *Perseo* (1682); los dos dúos del quinto acto de *Gaeton;* el aria de *Armida*, «Por fin está en mi poder», etc.

Muerto Lulli, fué preciso, como entonces se decía, repartir el imperio de Alejandro. Sus hijos Juan y Luis tenían poco talento. Un compositor llamado Pascual Colasse empuñó por algún tiempo el cetro de la música con *Tetis y Peleo* (1689) y el baile *Las estaciones* (1695). Después vinieron algunos músicos hábiles, á quienes Lulli había cerrado sistemáticamente las puertas de la Opera. Charpentier, llegado hasta nosotros por medio de *El enfermo imaginario*, que escribió para Molière, produjo en su *Medea* (1693) hermosos coros y escenas valientemente trazadas. Miguel Lalande

supo, á pesar del odio de Lulli, ocupar en la iglesia un puesto digno de su talento, y la danza de *Los elementos* manifestó cuánto podía hacer para el teatro. En 1706, Marais hacía representar *Alcione*, la mejor partitura desde Lulli. *Alcione* fué celebrada mucho tiempo por su tempestad. En esta partitura se oyeron por vez primera los contrabajos en la Opera.

El más brillante músico entre los sucesores de Lulli, compositor, si no muy poderoso, al menos gracioso y de imaginación viva, fué Campra, nacido en Aix en 1660, muerto en Versalles en 1744.

Campra se dió á conocer con un golpe magistral, el 24 de Octubre de 1697, inaugurando un género que participaba á la vez de la danza y de la ópera, y al cual se llamó *ópera-baile*. *La Europa galante* constituyó uno de los grandes éxitos del siglo XVIII. El músico provinciano había puesto en su música algo del sol de su país; volvió á la tragedia lírica con *Hesion* (1700) y *Tancredo* (1702), donde se observaba un bello dúo de bajos. Después de *Ifigenia en Tauride* (1704), en colaboración con Desmarets, volvió á hallar en la ópera, mezclada de danza, un primer éxito, más grande quizás, con las *Fiestas venecianas*, el 17 de Junio de 1710.

Al lado de Campra, varios músicos alcanzaron brillante puesto, tanto en la ópera propiamente dicha, cuanto en la mezclada de danzas: Desmarets (1662, † 1741), Gervais (1671, † 1744), Destouches (1672, † 1749), aficionado que poseía el don de la sensibilidad y del llanto, y que obtuvo grandes éxitos con *Iseo* (1697), *Callirhoe, Onfalo* (1701), *El carnaval y la locura* (1704); Colin de Blamont (1690, † 1760), que hizo representar las *Fiestas griegas y romanas*, en 1723; Labapre (1680, † 1744), autor de *El triunfo de las artes* y de *La veneciana;* Salomon (1661, † 1731), Bourgeois y, por último, Mouret, que escribió, entre otras obras apreciables, las *Fiestas de Talía* (1714) y los *Amores de los dioses* (1727), y que murió loco después de haber oído la música de Rameau.

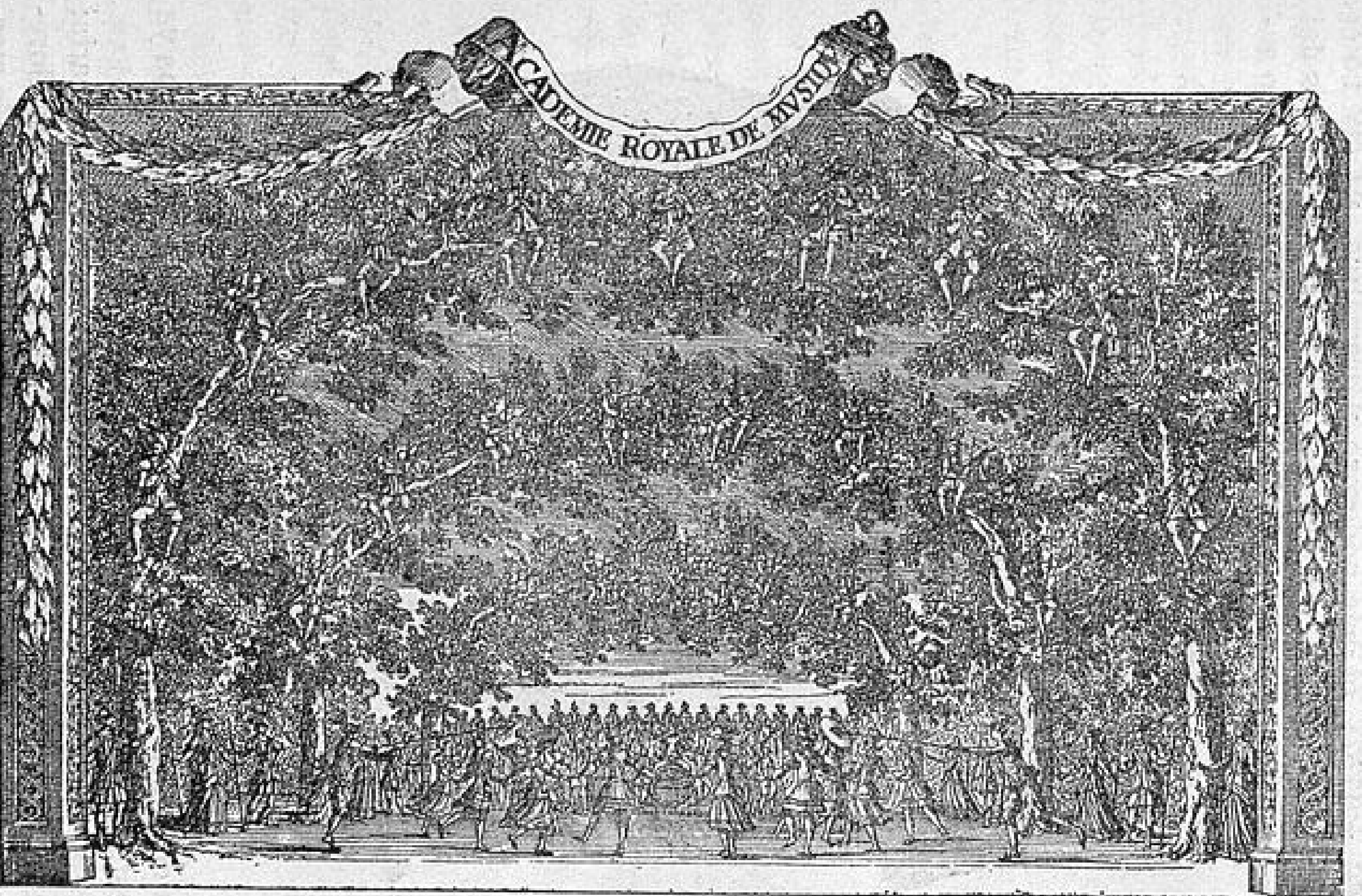


FIG. 77.—FIESTAS DEL AMOR Y DE BACO. (Primera danza representada en la Real Academia de Música.)

Citemos, principalmente, en este período, á Monteclair (1666, † 1737), el más poderoso y dramático, ya que no el más brillante de los compositores de ópera de principios del siglo XVII. Su partitura de *Jefté* (1732), ejecutada un año an-

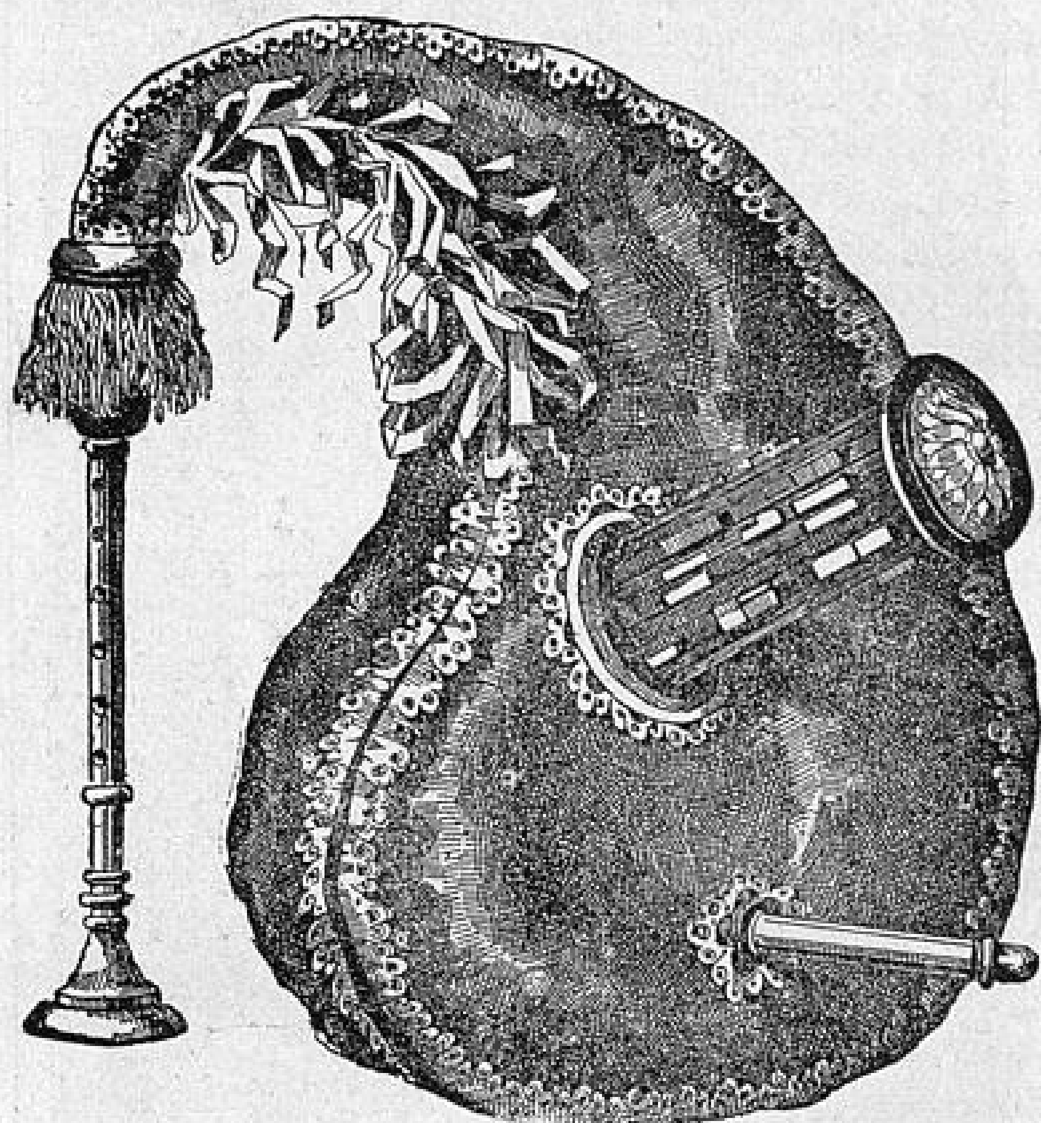
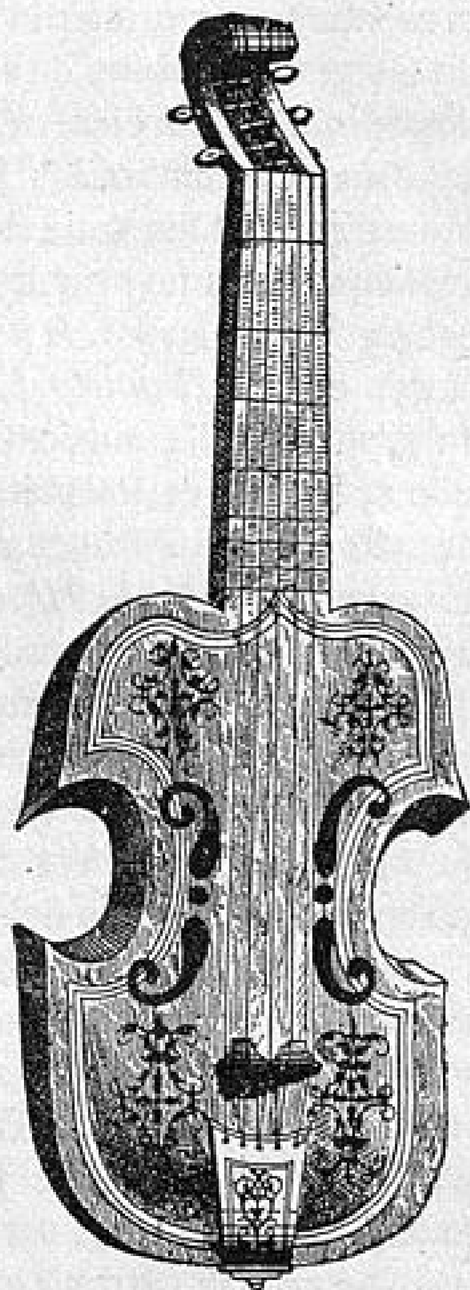


FIG. 78.—GAITA FRANCESA DEL SIGLO XVII.

tes de la primera obra de Juan Felipe Rameau, anunciaba ya á este gran hombre.

La música francesa no permanecía, pues, estacionaria; desde fines del siglo XVII hasta 1633, era de las más florecientes, no sólo por la ópera y las danzas, sino también merced á notables compositores de Iglesia, como Lalande, Monteclair, Bernier, Gilles, etc. Además, se había formado una

brillante escuela de violín con Baptiste, Leclere, Huinon, etcétera; de viola y violón, con Marais, Baptistin y Forqueray *(figura 78)*; de órgano y de clavicordio, con Chambonnieres, Blerambault, Marchand, Luis y Francisco Couperin, llamado el Grande. Un maestro debía resumir en sí todo este período de transición; tal fué Juan Felipe Rameau, nacido en Dijon el 25 de Octubre de 1863.


Fig. 79.—Viola francesa del siglo XVII.

Antes de llegar al teatro, Rameau había sido compositor religioso, organista y clavicordista; sus composiciones forman parte todavía del repertorio de todos los verdaderos artistas. Además, había formado su estilo con el estudio profundo de la harmonía, y de esta materia publicó un tratado sistemático, titulado *Tratado de harmonía* (1722), primer código escrito en francés acerca de la harmonía moderna.

A los cincuenta y tres años de edad, después de serias preparaciones, Rameau abordó el teatro. En esta época, las puertas de la Opera no se abrían más fácilmente que hoy, ni para los compositores conocidos. El hacendista La Popelinière protegió á Rameau; le proporcionó un colaborador, el abate Pellegrin, y le ayudó para que representase su partitura. Pellegrin exigió del músico una obligación de indemnización para el caso en que, por causa de la música, fracasara la ópera; cuando Rameau dejó oir sus acordes en una reunión de confianza habida en casa de La Popelinière, Pel-

legrin, que, sin embargo, era de una pobreza proverbial, rasgó el contrato porque estaba seguro del éxito.

Al fin, el 1.º de Octubre de 1733, *Hipólito y Aricia*, representada por primera vez en la Opera, comenzaba la serie de las grandes obras de Rameu, hombre de genio que reinó durante más de treinta años en nuestra primera escena lírica.

Más acostumbrados á las galanterías de Campra y de Mouret que al lenguaje de la musa trágica, los aficionados se asombraron en un principio, por causa de esta lengua musical atrevida y nueva. A pesar del éxito, levantóse grande clamoreo contra *Hipólito y Aricia;* de esta fecha data la segunda gran querella musical del siglo XVIII. La primera había sido suscitada en los primeros años del propio siglo, con motivo de la música francesa y de la italiana; al día siguiente de la representación de *Hipólito*, los lullistas se rebelaron contra la música de Rameau, que juzgaban dura, salvaje y bárbara; los ramistas se armaron, naturalmente, en nombre del nuevo arte. Esta es la eterna guerra hecha á los músicos profundos, cuando son innovadores. El genio acaba por triunfar de la rutina, é *Hipólito y Aricia* permaneció, siendo una de las óperas más bellas del repertorio de Rameau.

«Hay en *Hipólito y Aricia*, decía Campra, materia para hacer diez óperas.» Los aficionados, siempre lentos en comprender, habían titubeado; pero los músicos reconocieron al punto en él un maestro. En el drama, Rameau había impreso la expresión más fuerte y la harmanía más profunda; en la danza, los ritmos más variados y vivos y la instrumentación más sonora. Se estrenó en el género de la danza con *Las indias galantes* (1735); pero dos años después apareció *Castor y Pollux*, que es, con *Hipólito y Aricia* y *Dardano*, una de las tres grandes obras de Rameau. Encuéntranse fuerza y harmonía poderosas en el coro de *Castor y Pollux*, «¡Todo gime!»; elevada expresión en el aria de Telaïre que le sigue, «Tristes preparativos»; gracia en el lindo minué, «En este dulce asilo»; en una palabra, todas las cualidades de un gran maestro. En 1739, aparecía *Dardano;* su bella overtura, el

terceto de los Ensueños, de una harmonía tan pintoresca que corre parejas con el de las Parcas de *Hipólito y Aricia*, y el célebre rigodón, han permanecido grabados en la memoria de los músicos. Hay que citar todavía en primera fila estas óperas serias del compositor de Dijon: *Zoroastro* (1749), *El templo de la Gloria* (1745), *Acanto y Cefiso* (1751). Su última ópera fué *Los paladines* (1760). Entre sus danzas, además de *Las indias galantes*, recordamos *Las fiestas de Hebe* ó *Los talentos líricos* (1739), con el célebre tamboril, de ritmo tan alegre; *Zaïs*, *Platea* (1749), danza bufa, con un coro de ranas, de admirable efecto cómico.

Organista, clavicordista, teórico y compositor dramático, fué Rameau el músico francés más insigne del siglo XVIII, cubriendo con su nombre, como con un pabellón triunfante, el período que se extiende desde Lulli hasta Glück.

Él dió á la harmonía color y profundidad; desarrolló las fuerzas expresivas de la orquesta; creó la overtura, que no era, anteriormente, sino una especie de murmullo más ó menos agradable. Con Bach y Hændel, Rameau completa la gran trinidad musical de la primera mitad del siglo XVIII, y podemos decir que Glück recibió su saludable influencia. *(Figura 80.)*

Rameau no había, como Lulli, cerrado las puertas de la Opera á todos los músicos; así, pues, encontramos, durante su reinado, y por espacio de los años que le separaron de Glück, más de un compositor que citar: Royer, con *Zaida, reina de Granada* (1739); Mondonville (1711, † 1773), con *El carnaval del Parnaso* (1749), *Titón y la Aurora* y *Dafnis y Alcimadura*, pastoral en lengua provenzal (1754). Dauvergne, á quien volveremos á encontrar en la ópera cómica, escribió *Los amores de Tempé* (1752) y *Las fiestas de Euterpe* (1758). Filidor, que alcanzó elevado puesto en la comedia musical, trazó con mano firme y poderosa la partitura de *Ernelinda* (1767). Con Laborde, fecundo aficionado, citemos, para terminar este período, á Floquet (1750, † 1785), músico amable y ligero, que á la edad de veintitrés años hizo repre-

sentar en la Ópera una de las más graciosas danzas del repertorio antiguo, *La unión del Amor con las Artes* (1773).

Durante todo este período, hubo algunos artistas que fueron dignos intérpretes de los maestros franceses. Lulli hizo cantar á la señorita Lerochois, y á los bajos Thévenard y Beaumaville. Campra compuso mucho para la Desmatins y la célebre Maupin. La Lemaure fué la intérprete de Rameau; el autor de *Dardano* tuvo también por cantantes á Chassé, Dun y, sobre todo, á Jélyote, que fué, durante más de treinta años, el tenor predilecto de la Ópera.

A pesar del talento de los compositores y de los intérpretes, á pesar de la variedad de las danzas y de su brillantez, la Ópera era para los aficionados algo más serio; pensóse en hacer traer de Italia las obras de los maestros que habían dado tanto realce á la ópera bufa; ya el 4 de Octubre de 1746, una compañía extranjera había representado *La serva padrona*, de Pergolese, en el teatro de la Comedia italiana, marchándose después; pero el 1.º de Agosto de 1752, Bambini vino á establecerse en la Academia, llamado por el director de la Ópera; él también representó *La serva padrona*, obteniendo un éxito inmenso.

Esta nueva representación fué la señal de una tercera guerra artística y musical, más ardiente todavía que las dos anteriores, y que se denominó *guerra de los bufones*. Los partidarios de la música italiana se ponían en la Ópera al lado del palco de la reina, y los de la música francesa, al lado del palco del rey; de aquí también la denominación de *guerra de las esquinas*.

El incendio no había estallado súbitamente, sino que, por el contrario, venía preparándose durante todo el siglo XVIII, y la *guerra de los bufones* (llamaban así á los italianos), no fué sino la peripecia más saliente de este drama cómico musical y seudoliterario. Los italianos habían importado ya muchas veces su música en Francia. En el siglo XVII, la ópera les había debido, por decirlo así, su creación; después, á fines del siglo XVIII, algunos aficionados viajaron por Italia, vol-

viendo entusiasmados de sus cantores y de música, con lo cual pronto se encendió la guerra. Dos obras aparecieron á principios del siglo XVIII; una era el *Paralelo entre italianos*

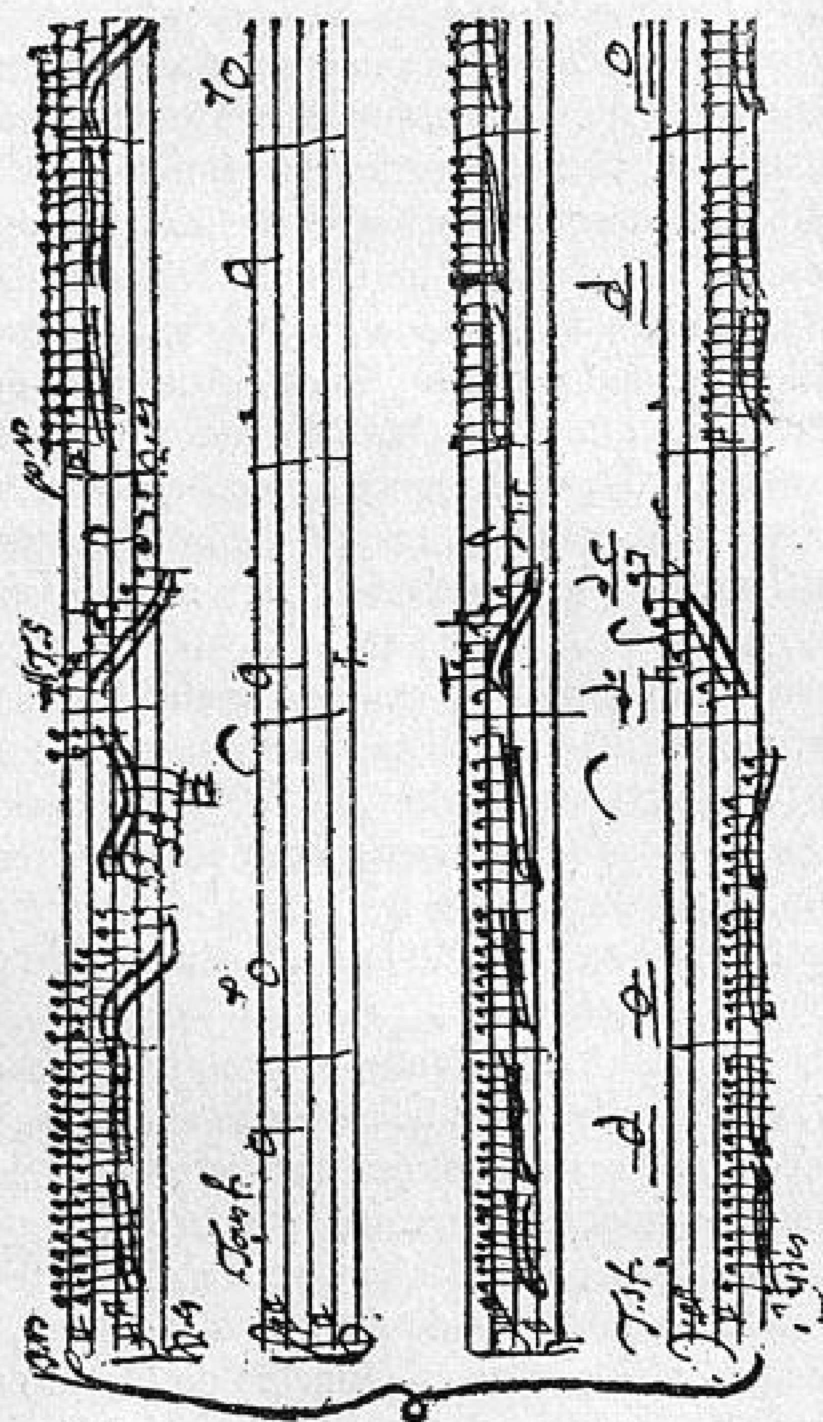


Fig. 80.—Rameau (Juan Felipe). (Dijon, 1683, † París, 1764.)
Autógrafo musical de la Biblioteca Nacional.

y franceses, por el abate Francisco Raguenet. A esta ingeniosísima diatriba, publicada en 1702, otro aficionado, Fresneuse Lecerf de la Vieuville, contestó, en 1704, con otra en favor de los músicos franceses, titulada: *Paralelo entre la música italiana y la francesa.*

Declarada la guerra, no duró mucho tiempo, pero la paz nunca fué completa, á causa de las rencillas de los músicos franceses entre sí, por Lulli ó por Rameau; así, pues, encendióse de nuevo fácilmente en 1752.

La *guerra de los bufones* dió margen á una disputa literaria en verso y en prosa, llena de ataques y de respuestas, de panegíricos y de libelos, que por sí solos formarían una biblioteca. Rameau mismo tomó parte en ella. Los más rudos combatientes fueron los filósofos. Grimm, Diderot, el barón de Holbach, Cazotte y Freron fueron los campeones de los franceses. El golpe más sensible, salido de la parte del rey, fué *El pequeño profeta de Bohemischroda*, libro lleno de gracia, lanzado por Grimm en lo más rudo del combate.

Pero los italianos contaban con un vigoroso campeón, J. J. Rousseau, que, como entonces decían, valía él solo por un ejército.

Esta lucha literaria, pero no cortés, terminó brutalmente. El rey se aprovechó del éxito hábilmente preparado de *Titon y la Aurora*, de Mondonville (1753), para echar á los pobres italianos, que todavía resistieron un año, teniendo por fin que marcharse en medio de la ovación de *Bertoldo in Corte*, de Ciampi, en 1754. Veinte años más tarde volvieron á Francia los italianos.

Una orden no era un argumento, y, como sucede siempre en estas polémicas, nada se probó ni de una ni de otra parte; mas la presencia de los italianos en Francia produjo admirables resultados para nuestra música, y sobre todo para la ópera cómica, de que más tarde hablaremos. Durante estos cuatro años oyéronse, además de *La serva padrona*, obras preciosísimas de Lattilla, Cocchi, Rinaldo de Capua, Ciampi, Leo y Jomelli, interpretadas por artistas hábiles, como Manelli y sobre todo la Tonelli.

La ópera sacó provecho de esta fecunda lucha. Rousseau había atacado nuestro arte nacional en su *Carta sobre la música francesa;* pero, por una de esas contradicciones que le eran familiares, entregó á la Academia de Música, el 1.º



FIG. 81.—GLÜCK (CRISTÓBAL WILLIBALD).
(Weidenwang (Baviera), † Viena, 1797.)

de Marzo de 1753, una ópera francesa, *El adivino de pueblo*. Esta escena de aldea, de regular estilo, pero de una expresión tierna, dulce y apropiada, venía á protestar contra el lenguaje demasiado pomposo de la ópera. Alcanzó un éxito asombroso, y desde entonces traen su origen las óperas de semicarácter, que alternaron con las tragedias líricas en la Academia de Música. Después de la muerte de Rameau, en 1764, y á continuación del vigoroso asalto dado por los italianos, los franceses dieron más ancho campo á la fantasía. Ya hemos citado *Dafnis y Alcimadura*, de Mondonville; *Alina, reina de Golconda*, danza de Monsigny (1766), y, sobre todo, *La unión del Amor con las Artes*, deFloquet. La ópera abandonaba el estilo noble para volver al género ligero, sin gran beneficio para la música ni para las reglas, que estaban despreciadas en 1773, cuando llegó Glük, que vino á dar á las cosas un nuevo aspecto.

Ifigenia en Aulide (1773), *Orfeo y Euridice* (1774), *Alceste* (1776), *Armida* (1777) é *Ifigenia en Tauride* (1779), tales son los títulos de las cinco obras que señalan el punto culminante del antiguo drama lírico, comenzado en Francia por Lulli para llegar á su apogeo con Glück. Ya hemos encontrado á este gran maestro en Alemania, y sabemos que no alcanzó de un golpe la perfección á que llegó en sus obras para Francia. Siempre será una gloria para nosotros el haber inspirado á algunos de sus más ilustres maestros sus obras más admirables. *(Fig. 81.)*

De estas cinco obras, cada una tiene por objetivo, si así podemos expresarnos, un sentimiento profundamente humano, que el músico traduce en su expresión más íntima. *Ifigenia en Aulide* es la manifestación de la ternura filial sacrificándose con dolor, pero sin resistencia, á la voluntad y á la salud de su padre. En *Orfeo*, son las lágrimas de un esposo, que baja á los infiernos en busca de la que ama; en *Alceste*, es la mujer, víctima generosa, que da á su marido, no solamente la vida, sino la felicidad de ver á sus hijos y de amar á su esposo. Con *Armida* entran en juego los celos y

el amor; *Ifigenia en Tauride,* finalmente, nos muestra en un mismo cuadro los punzantes remordimientos del hijo culpable y los más nobles sentimientos de la amistad.

El genio de Glück es la mejor respuesta que se puede dar á esos aficionados superficiales que sólo ven en la música un arte de distracción que se dirige á los sentidos. Con sus di-



Fig. 82.—Autógrafo musical de Glück.
(Marcha de *Alceste.* Biblioteca Nacional.)

versos medios de expresión (harmonía, orquesta y melodía), la música triplica la fuerza de los sentimientos que expresa la poesía; pero es preciso escucharlo todo y comprenderlo; es preciso no dejar escapar ni una sílaba de esta lengua profunda y compleja. Lo que de Glück decimos es aplicable á todos los maestros que ocupan un puesto importante en la historia de nuestro arte, cualesquiera que sean los géneros que hayan cultivado. A partir de Glück, la música dramática

puede ocupar dignamente su puesto entre las artes de expresión, al lado de la poesía, igualándola unas veces y sobrepujándola otras. Glück es el traductor musical más fiel de la gran tragedia de Racine y de Corneille. *(Fig. 82.)*

No solamente había librado Glück á la decadente ópera de las vulgaridades de la danza y del falso sentimentalismo, que se manifestaba más cada día desde la muerte de Rameau, sino que había dado la nota más sublime del arte expresivo y de la tragedia musical clásica.

No se crea, sin embargo, que Glück triunfó sin combatir, pues ya en Viena había encontrado más de una resistencia. En Francia, á pesar del éxito real de sus obras, la batalla fué muy viva; Glück tenía en contra de sí á los defensores de Lulli y de Rameau, que, enemigos en otro tiempo, se habían reunido bajo la misma bandera, aliándose, por esta vez, á los *bufonistas*, los cuales comprendían que la lucha era decisiva. Esta fué la tercera gran querella musical del siglo; querella varias veces narrada, y sobre la cual no hemos de volver, contentándonos con indicar á los lectores el libro más completo sobre la materia; es decir, *Glück y Piccini*, escrito por M. Desnoiresterres; Marmontel, La Harpe, Ginguené y d'Alembert combatían al autor de *Orfeo;* Rousseau, el abate Arnauld, Suard y el ingenioso Grimm lo defendían; pero él mismo se defendía tan bien con sus obras, que, desesperando de vencer al gigante por medio de la pluma, sus adversarios concibieron la idea de suscitarle un rival en la persona de Piccini; de aquí el nombre de *querella de los glückistas y piccinistas.*

Nicolás Piccini (1728, † 1800) ofrecía á sus aliados considerable caudal de fuerzas. No poseía la noble lengua trágica ni el poder de su adversario; tampoco tenía, como éste, atrevimientos geniales de harmonía y de orquesta; pero contaba, á diferencia de Glück, con la gracia, el encanto y el atractivo de la melodía italiana, que encadena y seduce; hallábase dotado de una imaginación viva y de una ternura profunda y sincera, sin semejante hasta Mozart.

Cuando Piccini vino á Francia, había logrado en Italia dar gran impulso, tanto á la música seria como á la bufa, en gran número de óperas, entre las cuales hay que citar *La Olimpiada* (1761), ópera seria; *La Cecchinna* ó *La buona figliola* (1760), ópera bufa. Con *Roland* (1778) comenzó la lucha contra su terrible rival; esta ópera no fué de las más afortunadas, lo mismo que *Atys;* ambas partituras estaban inspiradas en antiguos poemas de Quinault; su *Ifigenia en Tauride* (1781) no sostiene la comparación con la de Glück; pero Piccini tomó con su *Dido* (1783) un brillante desquite.

Cuando se representó *Roland*, Glück no estaba en París. Piccini hizo venir de Italia á los músicos, y, aconsejado por él, el director de ópera, Devismes de Valgay, dió á conocer algunas óperas bufas de las más célebres, como *La Frascatana*, de Paisiello (1778); *La finta giardiniera*, de Anfossi (1778); *La Cecchinna*, de Piccini (1778); *L'Amore soldato*, de Sacchini (1779). Durante este tiempo, Glück envió desde Viena á un músico llamado Antonio Salieri (1750, † 1825). Su primera ópera francesa, *Las danaides*, se representó bajo el nombre del autor de *Orfeo*, y no se dió á conocer el nombre de Salieri hasta después del éxito (1784). Salieri estaba muy lejos de poseer la grandeza de Glück, pero tenía poderosa imaginación y profundo conocimiento del efecto dramático. En una obra extraña y originalísima, titulada *Tarare* (1787), cuyo libreto era de Beaumarchais, fué donde Salieri, mezclando lo cómico y lo trágico, dió toda la medida de su variado talento.

Estaba escrito, sin duda, que Piccini había de tener siempre rivales, pues le salió otro en un músico cuyo genio no carecía de semejanza con el suyo. Antonio Sacchini (1734, † 1786) se había dado á conocer en París, en 1775, con una ópera cómica, traducción francesa de *Isola d'amore*, y titulada *La colonia*.

En 1783, se ejecutó en la Ópera *Renaud;* su éxito comenzó con *Chimene* y, sobre todo, con *Dardano*, en la cual, el aria «Arrancad de mi corazón...», no es más que un sollo-

zo y un grito de ternura dolorosa. Cuando se representó su obra maestra *Edipo en Colona* (1.º de Febrero de 1787), hacía cuatro meses que Sacchini había muerto; esa partitura respira una tierna emoción, una conmovedora majestad, que se puede apreciar principalmente en su soberbia aria y en el dúo entre Edipo y su hija. Después de Sacchini, debemos citar á Vogel, de la escuela de Glück (1756, † 1788), que alcanzó éxitos con *El vellocino de oro* y, principalmente, con *Demofon,* cuya overtura se ha hecho clásica.

Dos músicos, Gossec y Filidor, sostuvieron el honor de la escuela de Rameau. Más tarde volveremos á encontrar á Filidor, al hablar de la ópera cómica; citemos aquí solamente *Ernelinda* (1767) y *Perseo* (1780). Gossec no alcanzó gran éxito como autor dramático; pero su música religiosa y sinfónica merece lugar preferente en la escuela francesa. Detrás de estos dos maestros vienen algunos compositores estimables, como Lefroid de Méreaux, Berton, padre del ilustre compositor de óperas cómicas, Candeille, Lemoyne, etcétera, etc.

Siguiendo las huellas de Rousseau, Floquet produjo *El señor bienhechor* (1780). Grétry, uno de los primeros en la comedia musical, quiso elevarse hasta la tragedia lírica, y publicó *Céfalo y Procris* (1775), y después *Andrómaca* (1780); pero prefirió llevar la comedia á la Opera, con *Colinette en la Corte* (1782), *La caravana del Cairo* (1783), cuyos bailables son encantadores, y *Panurgo en la isla de las Linternas* (1785), ópera bufa sin gracia. Después de estos músicos, viene una multitud de compositores de danzas, que continuaban su agradable industria. Pero no podemos hablar de las danzas sin citar, á lo menos, el nombre de Noverre (1727, † 1807), el gran coreógrafo, creador de la danza llamada de *acción,* porque en ella se representa una acción dramática. Debemos recordar también en esta época, aunque rápidamente, á varias bailarinas y algunos bailarines notables, como la Camargo, la Guimard y Vestris, padre é hijo.

La revolución de 1789 señala como una detención en los progresos de la ópera; la política no es una musa, y apenas sonríe á los artistas; algunas óperas de circunstancias, frías en su mayor parte, y á veces grotescas, fué todo lo que se oyó en el Teatro de las Artes (tal era el nuevo nombre de la Opera) desde 1789 hasta 1799. Grétry escribió *Dionisio el Tirano, maestro de escuela en Corinto* (1794) y *La Rosière republicaine* (1794). Escuchábanse, sin embargo, algunas obras notables, como *Horacio Coclés,* de Méhul (1794).

No obstante, el gran movimiento revolucionario no fué infructuoso para nuestro arte; el ardiente patriotismo que se apoderó de Francia inspiró á Rouget de Lisle el prodigioso grito de guerra de *La marsellesa* (1792); á Méhul el *Canto de despedida,* escrito para la fiesta del 10 de Agosto; á Gossec, en un instante de inspiración, el *Himno al Ser Supremo.* Todos estos cantos, compuestos para ejecutarse por un pueblo entero, están llenos de grandeza y majestad.

Al propio tiempo, la República defendía la patria y creaba instituciones duraderas. Este es el momento oportuno de decir algo acerca del Conservatorio, que es aún, á pesar de lo que se diga en contra, nuestra mejor escuela musical. Existía ya, antes de la Revolución, una escuela titulada *Magasin,* para los artistas que se dedicaban á la ópera; pero en 1793, por iniciativa de Sarrette, se reorganizó esta escuela bajo el nombre de Instituto musical. En 1795, el Conservatorio de Música tomaba el título que hoy lleva, y estaba destinado á enseñar la música á seiscientos alumnos de ambos sexos, elegidos proporcionalmente en cada departamento.

La época que comprende los últimos años de la República y los primeros del Imperio debe ser contada entre las más brillantes de la ópera. Cuatro nombres la ilustran de una manera brillante: Méhul, Cherubini, Lesueur y Spontini, que termina este período. Ya tendremos ocasión de hablar otra vez de los tres primeros, con motivo de la ópera cómica; señalemos ahora el carácter de sus grandes obras líricas.

La reacción contra las amables ligerezas del siglo XVIII efectuóse seria y profundamente. De antemano algunos conciertos, como el concierto espiritual fundado en 1735 por la marquesa de Prie, y algunos otros, habían iniciado al público en la buena música. *(Fig. 83.)* No bastaba llamar á los artistas extranjeros; intentóse también dar á conocer al público francés obras maestras de Alemania é Italia. *La creación*, de Haydn, fué ejecutada en 1800; Mozart hizo también su entrada en la Opera, aunque muy desfigurado, á la verdad, por arregladores piadosos ó despiadados, según se quiera llamarlos, pero fácil de reconocer, sin embargo, en *Los misterios de Isis*, traducción de *La flauta encantada* (1801) y en *Don Juan* (1805).

Pero la música no es un arte que vive enteramente aislado, sino que mantiene estrechas relaciones con las demás artes. La revolución había hecho volver las ideas hacia la antigüedad; con el pintor David, griegos y romanos gozaban de gran favor. De otra parte, verificábase una violenta reacción contra el arte clásico, encariñándose con la Edad Media, por tanto tiempo menospreciada, y con nuestras antiguas poesías nacionales. Raynouard publicaba sus *Cuentos y romances;* Laborde revolvía las antiguas canciones y las traducía en música moderna, y Méon restablecía la importancia de la *Novela de la Rosa*. La señal fué dada por Andrés Chenier; el romanticismo aparecía.

Los poetas hallaron nuevas fuentes de inspiración en las poesías de Ossian, que Macpherson había encontrado, según unos, é inventado, según otros, y que Baour-Lormian tradujo del inglés. No hubo un músico que no soñase con cantar las dulces quejas del amor del ministril ó que no se creyese un bardo de los que hacían resonar, en la gruta de Fingal, las cien arpas de Selma.

El arte neogriego había producido *Anacreonte en casa de Polícrates*, de Grétry (1797), y *Anacreonte ó el amor fugitivo*, de Cherubini (1803); el amor á los romanos, y también el deseo de agradar á Napoleón, dió por resultado *Adriano*,

de Méhul (1799), y el *Triunfo de Trajano* (1807), ópera oficial. El género de los trovadores tuvo eco en *Los Abencerrajes*, de Cherubini (1803); en *Oriflama* (1814), y en otras muchas obras, sin contar la ópera cómica, de la que ya volveremos á tratar, ni tampoco *El ruiseñor*, de Lebrun (1816), que alcanzó notable éxito, á pesar de pertenecer á un género mediano. A Ossian y á los cantores del Norte pertenece el honor de haber inspirado la mejor ópera francesa repre-

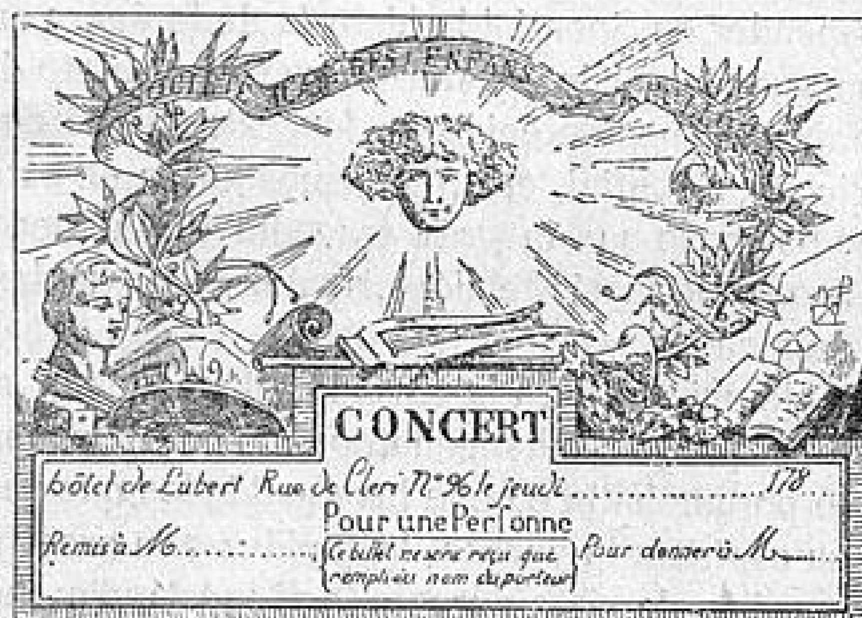


FIG. 83.

ESQUELA DE INVITACIÓN PARA UN CONCIERTO, Á FINES DEL SIGLO XVIII.

sentada durante este período, *Ossian ó los bardos*, de Lesueur (1804). De estilo elevado y valiente, *Ossian* pertenece al más noble género. Mediante una harmonía viril y religiosa, mediante una melodía severa y pura y una instrumentación poderosa, Lesueur había querido traducir en música la poesía *ossiánica*, encontrar el color *fingaliano*; ¿lo alcanzó? No lo sabemos; mas ello es que escribió una de las obras de que más puede ufanarse la escuela francesa.

El período que precede á los maestros casi contemporáneos, como Rossini y Meyerbeer, está cerrado por el gran Spontini. Gaspar Spontini (1774, † 1851) había venido á Francia en los primeros años de este siglo. Después de va-

rios ensayos desgraciados, compuso, en presencia de un poema de Jouy, *La vestal* (1807). Esta obra admirable junta la amplitud de estilo á la pasión ardiente, á la elevada expresión, á los movimientos dramáticos más vehementes. Con *Hernán Cortés* (1808), Spontini, sin elevarse á las alturas de *La vestal*, encontró algunas de sus grandes inspiraciones. En 1819, se representó *Olimpia*, obra digna también de él; pero que no alcanzó el éxito de *La vestal* y de *Hernán Cortés*. *(Fig. 84.)*

Al suspender en Spontini la historia de la ópera en Francia, tocamos en la música moderna, que será objeto del libro siguiente. Nos hemos detenido en los extranjeros con Lulli, Glück, Piccini, Spontini, etc.; hablemos ahora de otro género, menos pomposo que la gran tragedia lírica, pero en el cual nuestro genio jamás temió á rival alguno: hablemos de la ópera cómica.

Desprecie quien quiera la canción, el francés la ama, no solamente porque sea una onomatopeya más ó menos agradable, sino porque halla en ella las cualidades que más convienen á su espíritu: la pureza, la rapidez y la precisión. No la hemos perdido de vista durante la Edad Media; hémosla, por el contrario, hallado tan viva en el siglo XVI, que más de uno de sus estribillos resuena todavía hoy. Ella es la que ha ornado y vivificado los misterios, la que ha sostenido la lucha contra el canto llano y la música hierática, venida de la antigüedad; la que ha hecho triunfar el arte moderno. Ella se ha deslizado por todas partes: en los cantos litúrgicos de la Iglesia, con los dramas sagrados; en las grandes fiestas de los príncipes y en las moradas de los reyes, gracias á los trovadores y á los troveros. Hízose docta, pues las composiciones francesas más originales de los maestros de los siglos XV y XVI se titulan *canciones*. Sentimental, alegre ó guerrera, de una ó varias voces, con instrumentos ó sin ellos, siempre la encontramos en nuestra música. Por último, ella es la que ha producido la ópera cómica en los siglos XVII y XVIII.

En los primeros años del siglo XVII los músicos no son ni compositores religiosos ni profundos contrapuntistas, sino cancioneros de musa alegre y ligera.

Los músicos son, como ya hemos dicho, Guédron, Boesset, Mauduit, Ducaurroy, Belleville, Dumanoir, rey de los violinistas, Saint-Amant, Constantin, Roberto Verdie y Lazarini. Los bailes de corte más célebres de esta época no son, en suma, sino colecciones de canciones y estribillos de baile.

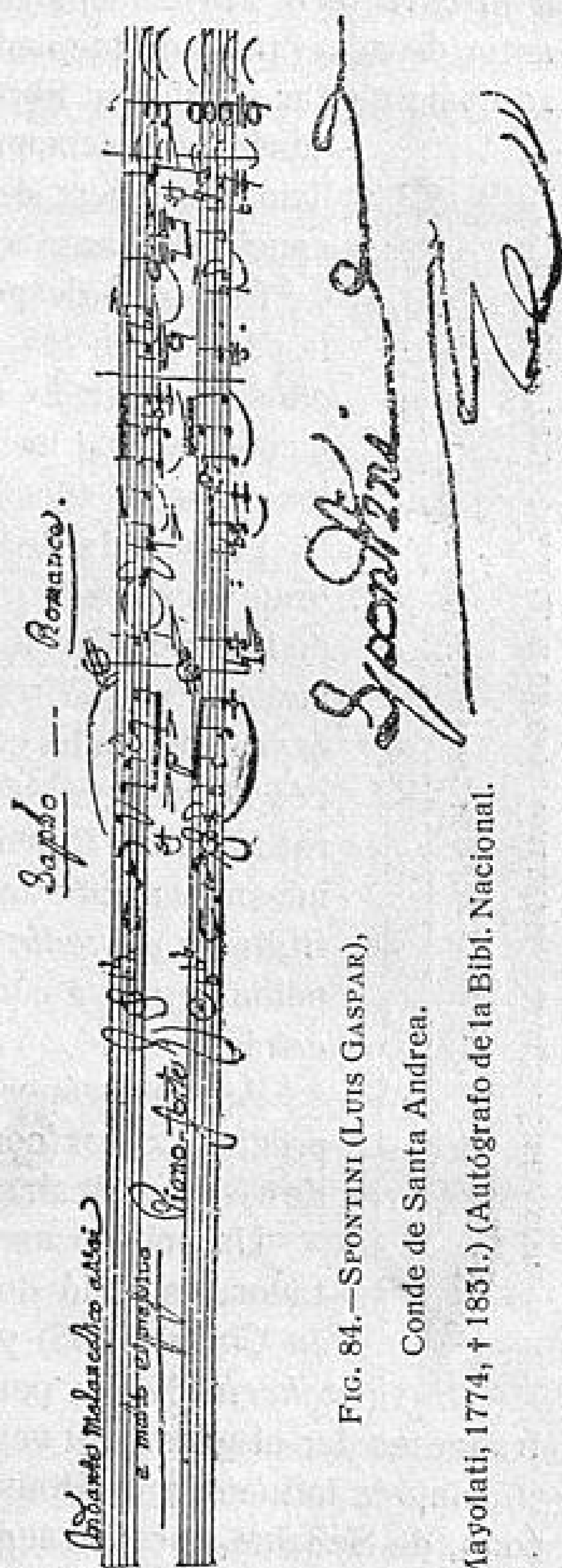


Fig. 84.—Spontini (Luis Gaspar), Conde de Santa Andrea. (Mayolati, 1774, † 1851.) (Autógrafo de la Bibl. Nacional.

Tal es la *Danza del rey* (1617), el baile de *La viuda de Billebahaut*, el de *Los juegos*, etc. La orquesta de todas estas danzas estaba formada por la música del rey, en la cual había trompetas, timbales, oboes, flautas, violas agudas y graves, y la famosa trompeta marina. Los italianos mezclan el canto á todas las fiestas; la canción, con Assoucy, llamado el emperador de lo burlesco; con Luis de Mollier, denominado también Molière; Boesset y Beauchamp, no pierde sus derechos. *(Figuras 85, 86 y 87.)*

Todos estos maestros componían aires franceses, vivos,

muy ritmados, que cantaban acompañándose del laúd, ó bien á la *cavalière*, sin acompañamiento alguno. Dice Bacilly, autor de aquel tiempo, que nada es tan digno de un caballero como cantar sin tiorba, libre de las trabas y de la servidumbre del acompañamiento. Con Nyert y el delicioso Lambert, de que habla Boileau, el aria y la canción llegaron á formar un verdadero género.

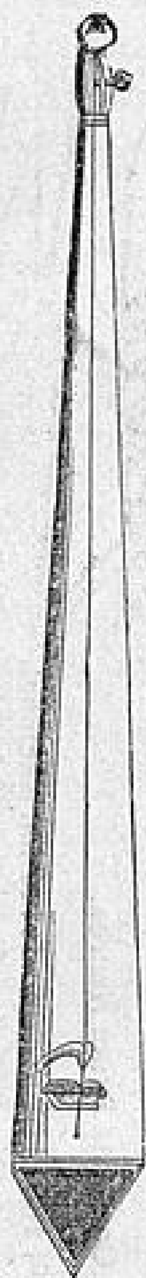


Fig. 85.—Trompeta marina de las caballerizas reales. Siglo XVII.

Pronto, á despecho de la ópera, establecióse la canción en los teatros de feria, reinando en ellos de tal modo, que se apoderó del *vaudeville* y concluyó por hacer de él lo que se llamó, desde los primeros años del siglo XVIII, ópera cómica.

La partida de los italianos había dejado un gran vacío en el público. Juan Monnet, director de la Opera Cómica, supo aprovecharse del gusto nuevo. En 1753, representó en su teatro *Los chalanes*, de Vadé, con música del compositor francés Dauvergne; hizo además traducir varias óperas italianas. Elevada al rango de verdadero arte, nuestra canción tomó en un principio el modesto título de *comedia con arias;* pero, en realidad, podía verse ya que no se detendría en tan buen camino.

Apenas la ópera cómica se hubo formado, fué preciso contar con ella, no sólo desde el punto de vista musical, sino también desde el literario.

Un músico napolitano, Duni, nuevo y encantador, escribió dos óperas cómicas: *Ninette en la Corte* (1755) y *Los dos cazadores y la lechera* (1763); pero les estaba reservado á los franceses dar al género su verdadera estética.

Bajo la influencia de Rousseau, de Marmontel y, sobre todo, de Sedaine, tornóse sentimental la ópera bufa. El músico que primeramente produjo esta revolución fué Monsigny (1729, † 1817). Monsigny era un aficionado; pero sintiendo crecer su inspiración, aprendió en cinco meses los princi-

pios elementales de la composición. Su primera ópera data del año 1759. No hay que pedir á este músico improvisado ni el ingenio de la ciencia ni la pureza del estilo; su música es intuitiva, pero admirable por los sentimientos que despierta.



FIG. 86.—DANZA DEL REY, 1617.

Es un alma que canta. El mismo escritor que había dado la nota sentimental al teatro, con *El filósofo sin saberlo*, Sedaine, fué el colaborador de Monsigny. *El rey y el arrendatario* (1762) y *Rosa y Colás* (1764), bastarían para que este músico fuese apreciado; pero *El desertor* es su obra maestra, que puede figurar entre las partituras modernas.

En el género apasionado puede citarse *La bella Arsène*, y además el conmovedor terceto y el quinteto de *Félix* (1777).

Músico más instruído que Monsigny, Filidor (1727, + 1795) poseía, sin embargo, un sentimiento menos tierno y profundo



FIG. 87.—TROMPETA DE LAS CABALLERIZAS REALES.
(Traje de fiestas y carreras.)

que él; pero su lengua musical era más bella; su orquesta, más rica, y su expresión, más noble y valiente; aproximábase al estilo lírico elevado. Filidor escribió varias óperas cómicas, demasiado olvidadas hoy; desgraciadamente, su pasión por el juego de ajedrez le impidió producir tanto como hubiese podido. *Blas el zapatero*, su primera obra (1759), *El*

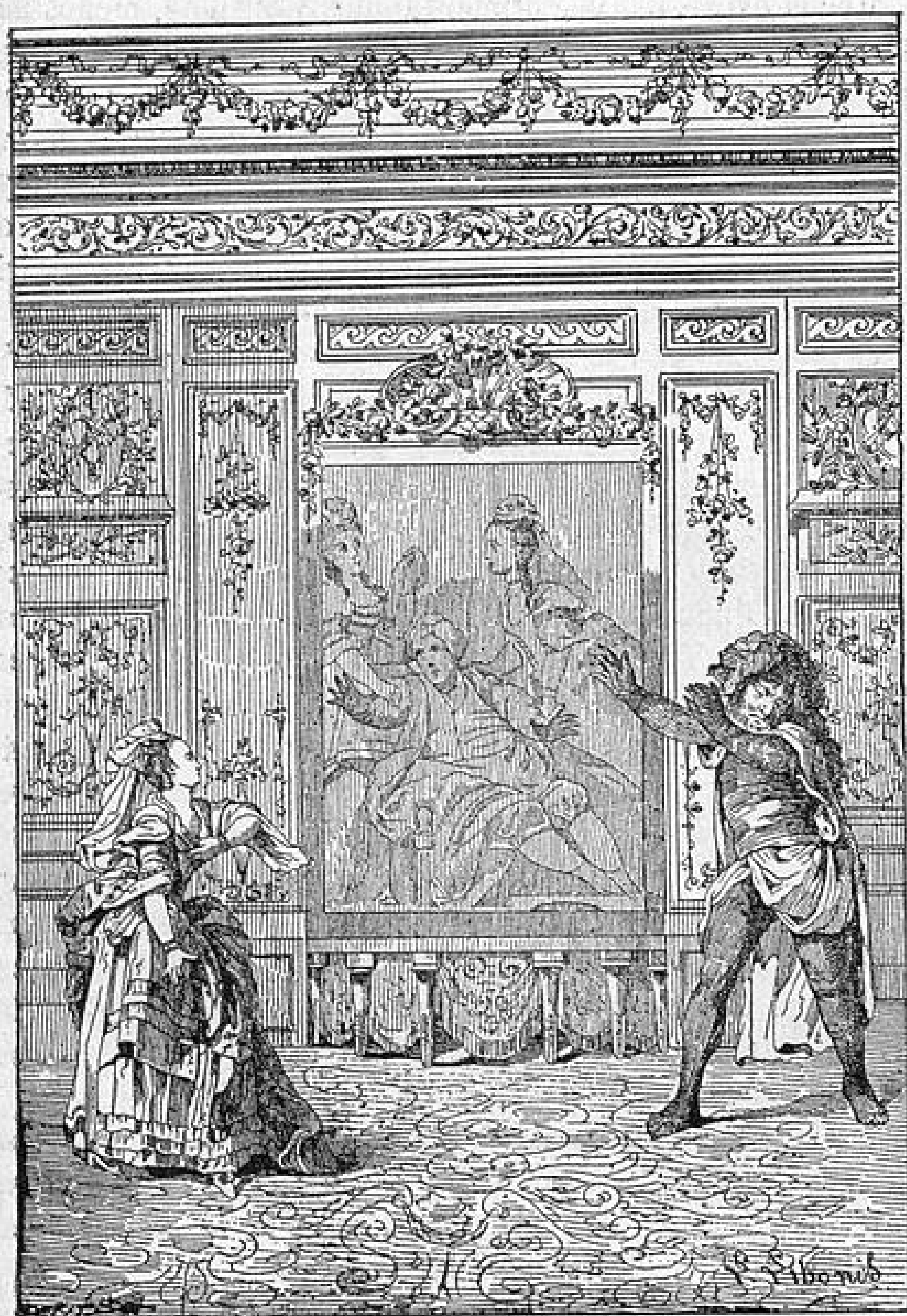


FIG. 88.—ZEMIRA Y AZOR. (Ópera-danza de Grétry, 1771.)

veterinario (1761), *El leñador* (1763), *El brujo* (1764) y *Tom Jones* (1765) encierran páginas magistrales.

Menos expresivo y sentimental que Monsigny, menos hábil en su arte y menos dramático que Filidor, Grétry sobrepujó á ambos. Poseía en el más alto grado una cualidad esencialmente francesa, el tacto y el sentido exacto de las proporciones. Un gran músico, Méhul, ha dicho de Grétry: «Más ingenio que música». La palabra es dura, pero exacta; Grétry es á menudo débil como músico; mas siempre espiritual, con un viso de poesía fina y amable.

Grétry nació en Lieja el 11 de Febrero de 1741, y murió en París el 24 de Septiembre de 1813. Duramente educado en la iglesia de su pueblo natal, gozando de poca salud, hizo medianos estudios musicales; fué luego á Italia, donde se maravilló de la música que escuchaba. Sin adquirir la libertad y riqueza de estilo de las óperas bufas italianas, Grétry fué en esta época el compositor que más tomó de los maestros italianos. Vuelto á París en 1767, mostróse amable, espiritual y diestro, y se deslizó entre la sociedad más brillante de entonces, con Voltaire, Suard, Marmontel, etc. Pronto le confió Marmontel dos poemas, *El hurón* y *Lucila*, representados ambos en la Comedia Italiana, el uno en 1768 y el otro en 1769; estas dos obras alcanzaron gran éxito. Grétry escribió además el *Cuadro parlante* (1769). Si Monsigny era el músico de las almas tiernas y de los filósofos sensibles, Grétry era el preferido de las gentes de salón. Desde 1769 á 1784, su éxito aumentaba sin cesar. Las principales óperas que compuso fueron: *Los dos avaros* (1770), *Zémira y Azor* (1771), *La virtuosa de Salency* (1774), *La falsa magia* (1775), *El amante celoso* (1778), *Contrariedad lugareña* (1784) y, por último, *Ricardo Corazón de León*, su obra maestra (21 Octubre 1874). *(Fig. 88.)*

A partir de este momento, comenzó á eclipsarse la estrella de Grétry; había nacido una generación más fuerte de músicos, y Grétry quiso, aunque en vano, igualar á sus jóvenes rivales. Para ello presentó *Andrómaca* en la Ópera

(1780). Después entonó la trompeta para cantar la Revolución; mas sonó en falso y débilmente. Por fin, en sus últimas obras, *Pedro el Grande, Alexis, Guillermo Tell* y *Dionisio el Tirano*, apenas si se reconoce al autor de *Ricardo Corazón de León.*

Fig. 89.—Cherubini (María Luis Carlos Zenobias Salvador). (Florencia, 1760, † París, 1842.)

Como hombre de talento, quiso Grétry ahorrar á la pos-

teridad el trabajo de juzgarle. En unas Memorias, tituladas *Ensayos sobre música*, que hubiese podido llamar *Ensayos sobre mi música*, detalló cada una de sus obras, explicando sus intenciones, poniendo al desnudo las agudeza de su talento, descubriendo los secretos de su composición y elevando así, con sus propias manos, un pequeño monumento á su genio. El libro está lleno de exactos juicios, aceptables todavía hoy, y su lectura es muy agradable; en suma, la admiración personal es cándida sin impertinencia, y el elogio no llega hasta la hipérbole.

Monsigny, Filidor y Grétry resumen el primer período de nuestra ópera cómica; pero es inminente una nueva evolución. Con Piccini, Sacchini, Salieri y Cimarosa, salió la ópera seria italiana de su abatimiento, dejando oir en Francia hermosas obras de este género. Alemania nos es conocida por Haydn y Morzat; háse meditado, en fin, sobre las páginas de Glück, y la escuela francesa de ópera cómica no puede dejar de sentir estas saludables influencias.

Cherubini, nacido en Florencia el 8 de Septiembre de 1760, muerto en París el 15 de Marzo de 1842, vino á Francia, después de haber hecho representar algunas óperas en Italia. Escribió *Demofón;* pero la primera ópera en que verdaderamente se dió á conocer fué *Lodoiska* (1791). Esta partitura era de un estilo más elevado y poderoso que el de todas las que se habían oído en la Opera Cómica; los trozos estaban más desarrollados y la lengua era más rica y sonora. Después de óperas cómicas encantadoras, pero de menos valor, como *La hostería portuguesa,* cuyo terceto es una obra magistral, Cherubini dió á luz las *Dos jornadas* (15 de Enero de 1800). En la música de *Dos jornadas*, escrita sobre un precioso motivo de Boully, hállase á un tiempo talento, gracia, grandeza y alta y bella expresión.

Con Lesueur y Méhul, Cherubini ha creado el arte de la instrumentación en la ópera cómica; las overturas de *Lodoiska, Dos jornadas, Medea* y *La hostería portuguesa* son magistrales páginas de orquesta. *(Fig. 90.)*

En la Iglesia, más aún que en el teatro, ocupa Cherubini preeminente lugar dentro de la escuela francesa. Rico en profunda ciencia, dotado de gran elevación de pensamiento, supo este maestro conservar á la música piadosa su severidad, dándole, al propio tiempo, vida y pasión.

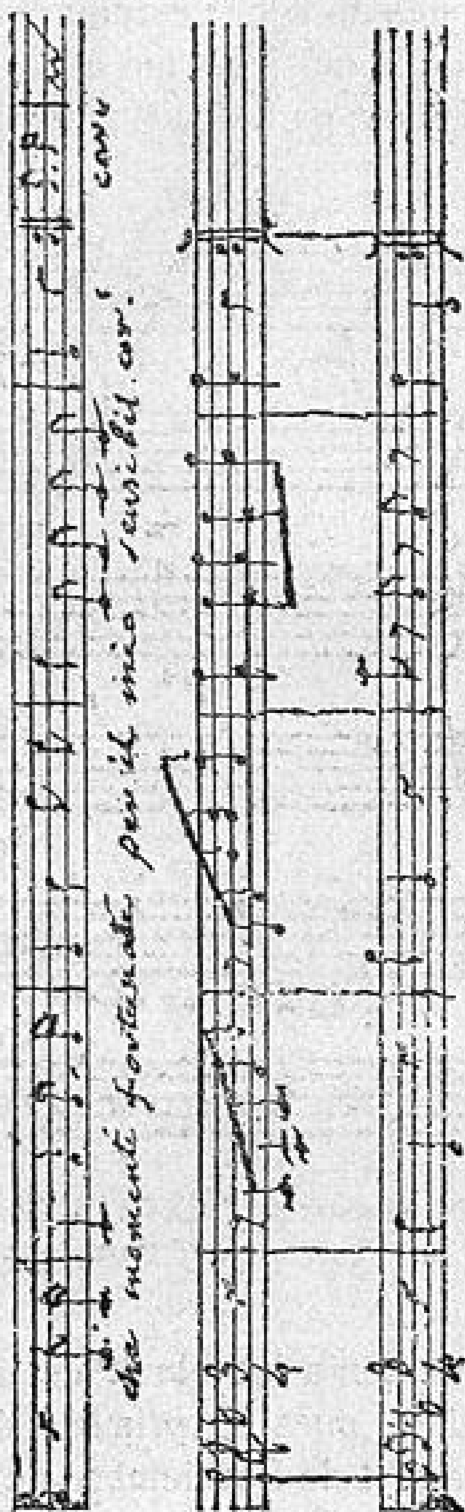


Fig. 90.—Autógrafo musical de Cherubini. (Biblioteca Nacional.)

Hay otro compositor del mismo período, que no sólo ha escrito en estilo de ópera cómica y de ópera hermosas partituras, sino que también quiso renovar el arte religioso en Francia.

Nos referimos á Lesueur (Juan Francisco, 1763, † 1837), á quien ya hemos admirado en la ópera. Como compositor de medio género ha mostrado poderosa imaginación, talento observador y ha dejado á la ópera cómica tres obras, una de las cuales, *La caverna* (1793), fué su primera composición dramática. *Pablo y Virginia* y *Telémaco* (1796), nos muestran á Lesueur como poeta dotado de un profundo sentimiento escénico, con cierto rebuscamiento de erudición musical. *(Fig. 91.)*

Este maestro, con su poderosa imaginación y su elevada é ideal poesía, fué uno de los que más influyeron en la escuela moderna. Halévy y, sobre todo, Berlioz, fueron discípulos suyos; Gounod y Thomas, cuyas producciones aplaudimos todavía, siguieron sus lec-

ciones; pero el músico francés más insigne de este período es Méhul.

Méhul (Givet, 24 Junio 1763, † París, 18 Octubre 1817), después de haber estudiado muy joven los primeros rudimentos de la música, vino á París, donde tomó algunos consejos de Glück; para decirlo más exactamente, escuchó como hom-



Fig. 91.—Lesueur (Juan Francisco). (Drucat-Plesseil, 1760, † Paris, 1837.) (Autógrafo de la Biblioteca Nacional.)

bre de genio las obras del maestro. Sus comienzos fueron difíciles, pues su primera ópera cómica no se representó hasta el 4 de Septiembre de 1790. El título de esta obra magistral es *Eufrosina y Conradino*.

Méhul hizo representar, en 1794, *Melidor y Frosina*, que contiene páginas admirables, y, más tarde, *Ariodant*, notable por su brillante colorido (1799). Cultivó el género bufo



Fig. 92.—Méhul (Esteban Nicolás). (Givet, 1763, † París, 1817.)

con *Locura* y, sobre todo, con *Irato* (1802). Méhul, fastidiado de oir alabar siempre á los italianos, tuvo la ocurrencia de dar su *Irato* con el nombre de uno de aquellos maestros, lo cual no se descubrió hasta después de la representación. Los aficionados y demás personas cayeron, naturalmente, en la red; pero *Irato*, aunque algo disfrazado de italianismo, no es, en suma, más que una partitura francesa por su fondo y por su corte melódico.

El 17 de Febrero de 1807, se oyó por primera vez *José*, la mejor ópera cómica de este período. Méhul había apostado á que se podía hacer una ópera sin que en ella interviniese para nada el amor. Ayudado por un colaborador inteligente, Alejandro Duval, logró su objeto, venciendo la dificultad á fuerza de grandeza, y pudiendo así dar variedad á un asunto monótono. Cada página de *José* es una obra acabada.

Esta ópera está llena de escenas conmovedoras y dramáticas; los caracteres se hallan firmemente trazados; se ve á José, magnánimo y tierno, al adorable y sencillo Benjamín, al patriarca Jacob y, como contraste, á Simeón, devorado por los remordimientos. Estos personajes se mueven en cuadros de increíble intensidad de color, como el coro de los hebreos ó el de las jóvenes, que recuerda la apacible gracia de los coros de *Atalía*. La partitura de *José* es una obra verdaderamente magistral.

Méhul ha expresado rara vez en su música los grandes transportes del amor; pero ha traducido con increíble fuerza los celos y la piedad filial. Históricamente, procede sobre todo de Glück, pues había comenzado su carrera antes de que la influencia de Mozart se dejase sentir; cuando después la sufrió, le fué poco favorable. Gustábale *pintar* en música. *Ariodant, Uthal* y *La caza del joven Enrique* encierran páginas que son verdaderos cuadros. No desconocía la gracia, y lo ha probado; pero con razón la ponía debajo de las poéticas y grandiosas inspiraciones del arte. Frecuentemente gracioso y encantador, ha dejado en el género sentimental algunas páginas célebres, como su romanza de «Mujer sensi-

ble», en *Ariodant*. Se ha comparado á Méhul, y no sin razón, con el pintor David; pero sin buscar paralelos, más ingeniosos que concluyentes, terminaremos con el autor de *José* y del *Canto de despedida*, diciendo que representa en el teatro las más bellas cualidades del genio francés: la nobleza, la exactitud en la expresión, el poder y la profundidad del sentimiento dramático. *(Fig. 93.)*

Cherubini, el maestro de tan puro dibujo; Lesueur, de imaginación viva, de líneas casi esculturales, y Méhul, tan sincero y dramático, tales son los tres músicos más grandes del período de la ópera cómica, que se extiende desde 1750

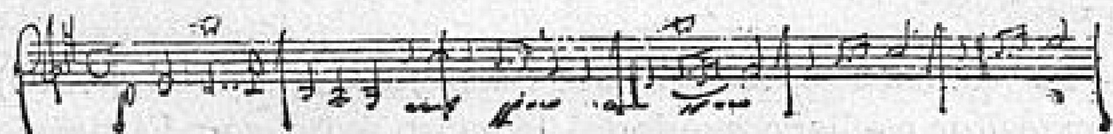


Fig. 93.—Autógrafo musical de Méhul. (Biblioteca Nacional.)

hasta 1825; y, sin embargo, no son los más populares. La razón de esta injusticia del público de entonces y de la posteridad se explica fácilmente: los transportes guerreros, los celos, la ternura de un hijo ó de un padre, tales fueron los sentimientos que estos grandes artistas gustaban de pintar, y, preciso es confesarlo, el público francés, principalmente, está mejor dispuesto á dejarse fascinar por la pintura de la pasión amorosa, siquiera no sea más que aparente, que á experimentar las emociones profundas é íntimas del amor paterno ó filial.

Al lado de estos tres grandes maestros no faltaban galanos compositores de romanzas y *couplets*. Toda una pléyade de músicos continuaba las tradiciones de Monsigny y de Grétry; era el tiempo de la romanza sentimental y tierna. El nombre de cada uno de estos maestros secundarios recuerda, por decirlo así, alguna conmovedora melodía, popular mucho tiempo y todavía no olvidada. Martini (J. Pablo), Schwarztendorf, 1741, † 1816), que, en un momento de inspiración, produjo esta preciosa romanza:

Placer de amor sólo dura un instante...

Citemos, además, á Mengozzi (1758, † 1800) y á Bruni (1759, † 1823). Dezedes, ó Dezaides (1740, † 1792) revela un sentimentalismo encantador en *Blas y Babet* (1783). Siguen Champein y Rigel, autores de *couplets* intercalados como arietas en las comedias de Duni y Daubergne. Jadin (1768, † 1853) es aplaudido también en más de un *vaudeville* musical; Solié (1755, † 1812) compuso *El diablo á cuatro* (1809); y Gaveaux es el más fecundo de todos estos pequeños cantores; podría llamársele el Mozart del *couplet*. La obra magistral de este músico es *El señor Deschalumeaux*. El émulo de Gaveaux es Devienne (1759, † 1803), con *Las Salesas* (1792).

Terminemos esta breve lista con Della María (1764, † 1800), compositor mediano que logró inmenso éxito con *El prisionero*, cuya romanza «Es preciso que los esposos estén bien avenidos», es aún popular, y con Dalayrac (1753, † 1809) (1).

Poco ha faltado para que Dalayrac se contase entre los verdaderos maestros de nuestra escuela. Su música era sensible y delicada, como puede juzgarse por *Nina ó La loca de amor* (1786) y por *Gulistan* (1805), que contiene la linda y poética romanza de «La aurora». Poseía el sentimiento dramático, según se ve en *Sargines* (1788), *Raul de Grégny* y, sobre todo, en *Camilo ó el subterráneo* (1791); además tenía ingenio, como lo demuestran *Adolfo y Clara* (1799), *Casa en venta* (1800), *Pícaros y Diego* (1803) y *Una hora de matrimonio* (1804), pequeños trozos de música encantadora, compuestos sobre graciosos *vaudevilles*. Un poco menos de negligencia en la forma y de abandono en la idea, y Dalayrac merecería ser colocado al lado de nuestros más respetables maestros; pero he aquí tres músicos que terminan este primer período de la ópera cómica, y que en el género sentimental y tierno han contribuído también á la gloria de nuestra escuela: Enrique Montan-Berton, Nicolo Isouard y

(1) De la ópera de Dalayrac, *Renaud d'Ast* (1787) se tomó el canto republicano «Vigilemos por la salvación del Imperio», del aria «Vos, que de amorosa aventura...»

Adriano Boïeldieu, célebre al lado de los más grandes, por su genio, la gracia y el encanto de sus producciones.

Enrique Montan-Berton (1767, † 1844) era hijo de uno de los directores de la Opera. Su primera obra, *Los rigores del claustro* (1790), dejó adivinar que las cualidades del joven músico serían el sentimiento dramático, la sencillez y la espontaneidad de las ideas. Tres óperas de este maestro, diferentes por su asunto y caracteres, permanecieron mucho tiempo en el repertorio de la Opera Cómica: *Montano y Estefanía* (1799), *El delirio* (1799) y *Alina, reina de Golconda* (1803). Sería muy difícil dar la preferencia á cualquiera de estas tres obras, pues la variedad es uno de los aspectos del talento de Berton. En *Montano* dominan la gracia, el sentimiento melódico, la ternura y la sencillez. *El delirio* pertenece por completo al género que podríamos llamar melodramático; pero, en desquite, *Alina, reina de Golconda*, se distingue por el colorido y el arte de la oposición de los efectos. Berton escribió otras partituras, como *Ponce de León* (1794), *Los maridos mozos* (1803), en el género bufo, y *Francisco de Foix* (1809), en estilo heroico; pero *Montano y Estefanía*, *El delirio* y *Alina* serán siempre los títulos de gloria de este músico, más vigoroso que grande, pero dramático, el cual fué, entre todos los compositores de este período, el que más ventajosamente se inspiró en Mozart y en la antigua manera italiana, llegando á ser el adversario más encarnizado de Rossini.

No es la ciencia, ni tampoco la profundidad del sentimiento dramático, lo que merece fijar nuestra atención en Nicolo, sino la expresión, la verdad y la emoción. A pesar de cierta destreza en el manejo de las voces y su conocimiento de la escena, Nicolo Isouard (1777, † 1818) no es más que un músico de segundo orden. Su fecundidad se resiente de negligencia, y su inspiración suele ser vulgar; pero, por pequeño que parezca este músico al lado de los grandes maestros de la escuela francesa Méhul, Cherubini y sobre todo Boïeldieu, su émulo, no deben dejarse olvidadas algunas de sus

obras. Ha compuesto tres melodías que pueden colocarse junto á las más bellas de nuestro arte: una de *Joconda* (1814), «En un delirio extremo», cuyo estribillo

Mas siempre el alma se inclina
Al primer amor que tuvo,

se ha hecho proverbial y posee grandísima expresión; y otra de *Juanito y Colin* (1814), «¡Oh, para mí, qué gran pena!», está llena de calor, vida y ternura. No lejos de estas obras hay que colocar la romanza de *Cendrillon* (1810), por su encantadora sencillez. Rossini ha rehecho el asunto de *Cendrillon*, pero sin encontrar la línea pura y delicada de aquel Greuze musical.

El gran Weber ha colocado á Nicolo al lado de Boïeldieu; pero la posteridad se mostrará más equitativa, y será preciso que la música francesa se haya perdido completamente para que se olviden algún día el nombre y la obra de Francisco Adriano Boïeldieu (16 Diciembre 1775, † 8 Octubre 1834). Citemos en seguida las obras de este músico, cuyos títulos deben permanecer grabados en la memoria de todos. La historia artística de Boïeldieu presenta el raro ejemplo de un progreso continuo y constante, verificado en el talento de un maestro. Boïeldieu escribió en un principio dulces romanzas; después se dedicó al teatro, en 1798, con *Zoraima y Zulnaro*, *El califa de Bagdad* y *Mi tía Aurora* (1800); de vuelta á París, después de un largo viaje por Rusia, hizo ejecutar otras partituras más importantes, como *Juan de París* (1812), *La caperucita encarnada* (1818), *Los coches volcados* (1820), la célebre *Dama blanca* (1825) y *Las dos noches* (1829). De vez en cuando vuelve á su primer estilo con *El nuevo señor del pueblo* (1813) y *La fiesta del lugar vecino* (1816); pero su estilo era más viril y original, y su melodía más valiente y distinguida al propio tiempo. Sin alcanzar la poderosa grandeza de Méhul, la pureza de Cherubini, ni la majestad de Lesueur, Boïeldieu tiene su estilo



FIG. 94.—BOIELDIEU (FRANCISCO ADRIANO). (Rouen, 1775, † París, 1834.)

propio, el cual le ha colocado al lado de los maestros. Su música escénica no llega hasta los grandes efectos dramáticos; pero tiene maravillosa propiedad, dentro de sus modestas proporciones, y está llena de tacto, de gusto y de finura, poseyendo una emoción discreta, que no conmueve profundamente, pero que se apodera con dulzura del corazón.

Terminaremos este capítulo con *La dama blanca:* esta excelente obra popular del genio musical francés no necesita ser detallada; todos pueden escucharla todavía. Esta partitura fué la última producción de nuestra escuela antigua, antes de la invasión italiana y de Rossini; invasión que nos hizo contraer muchos defectos, sin ganar, en cambio, grandes cualidades. Boïeldieu, á pesar de la admiración que sentía por el maestro italiano, no se dejó llevar de ella demasiado lejos, sino que permaneció francés en toda la extensión de la palabra, razón por la cual *La dama blanca*, además de ser una ópera cómica excelente, es una partitura que señala época en la historia de la música francesa.

Brenet (Miguel). *Grétry, su vida y sus obras,* in 8.°, 1884.

Chouquet. *Historia de la música dramática en Francia,* in 8.°, 1873.

Desnoiresterres. *La música francesa del siglo XVIII: Glück y Piccini (1774-1800),* in 8.°, 1872.

Grétry. *Memorias ó ensayos sobre música,* 3 vol. in 8.°, 1796.

Pougin (Arturo). *Los verdaderos creadores de la ópera francesa,* in 18.°, 1881.—*Figuras de ópera cómica,* in 18.°, 1875.—*Rameau: ensayo sobre su vida y sus obras,* in 16.°, 1876.—*Boïeldieu; su vida y sus obras,* in 12.°, 1875.

Lavoix. *Historia de la instrumentación.*

Villars (F. de). *La serva padrona: su aparición en 1752, su influencia, su análisis, querella de los bufones,* in 8.°, 1863.

Respecto del repertorio de la Opera, citemos la bella colección de *Obras maestras clásicas de la Opera,* publicada por el editor de música Michaelis. Esta colección contiene las obras reducidas para piano y canto de los más célebres maestros de la ópera en los siglos XVII y XVIII, desde Cambert hasta Lesueur.

LIBRO IV

Los modernos.

CAPITULO PRIMERO

EL SIGLO DE BEETHOVEN

BEETHOVEN: su genio, sus obras y sinfonías. La sinfonía con coros y *Fidelio*. —*Weber:* Freyschüts, Obéron, Euryanthe, las overturas.—*Meddelssohn.*—*Schubert:* la *Canción* y las melodías populares.—Músicos de segundo orden: *Spohr*, *Wogel*, *Marschner*, *Nicolaï*.—*Chopin*.—*Roberto Schumann*.

En el momento de hablar de los grandes maestros alemanes llamados Beethoven, Weber, Mendelssohn, Schubert y Schumann tenemos que mirar, no hacia atrás, sino, por el contrario, muy á lo porvenir. Hombres como Hændel, Bach, Rameau, Haydn, Glück, Mozart, Grétry, Méhul y Cimarosa han dado gran impulso á la música, cuya lengua está formada y posee pureza, riqueza, flexibilidad y ligereza, habiendo llegado á toda la perfección que podía alcanzar, perfección que anuncia ya una transformación; entra, pues, en un mundo nuevo:

Magnus ab integro sæclorum nascitur ordo.

Parece como que podría ponerse nuestro siglo musical bajo la invocación del nombre de Beethoven; á él podemos referir todos los atrevimientos y todas las audacias, mas no sin haber indicado rápidamente los orígenes musicales de su genio.

Beethoven procede, antes de Haydn y de Mozart que de Bach, de Hændel y de Glück. Beethoven no ha abusado de las formas escolásticas del arte; pero, si en la obra del maestro se reconoce el genio de Mozart, échase de ver desde luego, y por cima de todo, que la influencia de Haydn es la mayor, á lo menos en las primeras composiciones, hasta el momento en que Beethoven sólo toma por modelo á sí propio.

Hánse agotado con este maestro todas las fórmulas de la crítica, de la hipérbole y de la estética transcendental. No hemos de repetir aquí estas disertaciones, que pueden resumirse en este único pensamiento: *Beethoven ha sido el más grande de todos los músicos.*

Nació en 1770 en Bonn, y murió en Viena el 26 de Marzo de 1827. Toda su alma, toda su poderosa inteligencia y toda su vida estuvieron consagradas al servicio de la música; Beethoven vivió solo y desgraciado; tradujo en la lengua de los sonidos sus soledades y tristezas; su carácter era sombrío, descontentadizo; por último, una terrible enfermedad le hirió en la fuerza misma de su talento. Un día, dirigiendo la ejecución de una obra, advirtió que no oía; cayó desplomado sobre su asiento: Beethoven estaba sordo. *(Fig. 95.)*

A pesar de la enfermedad, escribió al fin de su vida sus páginas más bellas y profundas. Permítasenos, para evitar divagaciones inútiles, que demos una lista, no de todas sus obras, cuyo catálogo llenaría un grueso volumen, sino de los trozos que todo músico debe conocer; cada uno de los títulos señala un paso de progreso en la historia del arte musical:

Op. 1. Primeros tríos al *príncipe Lichnowsky*, escritos en 1795.

Op. 2. Primeras sonatas á *Haydn,* publicadas en 1796.
Op. 8. Serenata en *re,* para violín, viola y violoncello, publicada en 1797.
Op. 13. Sonata *patética* en *do menor,* publicada en 1799.
Op. 20. Septeto para violín, viola, trompa, clarinete, fagot, violoncello y contrabajo, compuesta en 1800.
Op. 21. Primera sinfonía en *do mayor,* ejecutada en 1800. (Grande influencia de Mozart y, sobre todo, de Haydn.)
Op. 27. Sonata *casi fantasía* en *do* sostenido *menor,* publicada en 1802 (con un *adagio* de poética y profunda desesperación, titulada, no se sabe por qué ni por quién, *La claridad de la luna).*
Op. 30. Sonatas para piano y violín al *emperador Alejandro,* compuestas hacia 1801-1802.
Op. 36. Segunda sinfonía en *re* (con un final lleno de calor dramático).
Op. 37. Concierto en *do menor,* compuesto en 1800.
Op. 47. Sonata para piano y violín, dedicada á *Kreutzer,* compuesta en 1802.
Op. 55. Tercera sinfonía en *mí bemol (heroica).* Esta sinfonía había sido dedicada á Bonaparte; Beethoven arrancó la dedicatoria después de la campaña de 1804 (magnífica marcha fúnebre ejecutada en 1805).
Op. 60. Cuarta sinfonía en *sí bemol,* escrita hacia 1806 (con un suavísimo *cantabile).*
Op. 62. Overtura de *Coroliano,* compuesta en 1807.
Op. 67. Quinta sinfonía en *do menor,* la más bella de las composiciones puramente instrumentales.
Op. 68. Sexta sinfonía en *fa (pastoral),* publicada en 1809.
Op. 72[a] *Leonor,* ópera en dos actos, compuesta en 1803, representada en Viena en 1805, arreglada en tres actos bajo el título de
Op. 72[b] *Fidelio,* representada en 1814.
Op. 80. Fantasía en *do menor,* con orquesta y coro, compuesta en 1808, publicada en 1811.
Op. 84. Música para el drama de Gœthe *Egmont* (overtura magistral, compuesta en 1810).
Op. 85. *Cristo en el monte de las Olivas,* compuesta en 1800, ejecutada en 1811.

Op. 92. Séptima sinfonía en *la*. (Esta sinfonía es una pastoral; pero, por una singular aminoración del movimiento, el *allegretto*, ejecutado como *andante*, tórnase en la más sublime marcha fúnebre que existe. En nuestros días hay cierta resistencia contra esta transformación.)

Op. 93. Octava sinfonía en *fa*, con un adorable *allegretto scherzando* (1813).

Op. 96. Sonata para piano y violín, dedicada al archiduque Rodolfo, compuesta en 1812.

Op. 123. Misa en *re*, comenzada en 1818, terminada en 1823.

Op. 125. Novena sinfonía en *re menor*, con coros, comenzada en 1817, terminada en 1824.

Op. 125, 130, 131, 132, 135. Los últimos cuartetos, escritos en el período de los últimos años de la vida de Beethoven, desde el año 1824 hasta 1826 (1).

Ninguna obra es mejor conocida que la de Beethoven; ha dejado varias cartas y un considerable número de cuadernitos que llevaba siempre consigo, y en los cuales escribía sus pensamientos musicales y otros, así como los croquis de sus composiciones.

Parece que toda su música sólo tendía á un fin: la sinfonía; á menudo, sus sonatas, tríos, cuartetos y conciertos para piano son magníficos croquis para cuadros más magníficos todavía.

De todas sus mejores obras, las nueve sinfonías son las más apreciables. Con Beethoven, la sinfonía de Mozart y de Haydn llega á la perfección de su forma; como los libros de Herodoto, cada una de las nueve sinfonías de Beethoven podría tomar el nombre de una musa. Veamos todas, mediante

(1) Hay que añadir á esta lista los diversos tríos para piano, violín y violoncello, y los para violín, viola y violoncello. Por lo demás, nos hemos contentado con citar aquí las obras de Beethoven que nos han parecido más célebres é importantes; pero esta lista es arbitraria de todo punto, y nada le impide al lector añadir tal cual otra hermosa página á las aquí mencionadas.

una rápida ojeada, y comprenderemos cuál es la potencia de la música instrumental, puesto que en estos nueve libros es-



FIG. 95.—BEETHOVEN (LUDWIG VAN). (Bonn, 1770, † Viena, 1827.)

tán expresadas con prodigiosa elevación las sensaciones más poéticas del alma humana.

Se han distinguido en Beethoven tres estilos ó maneras:

el primero empieza en su primera obra y llega hasta la 26 (sonata en *la* bemol); el segundo comienza en esta sonata hasta la obra 56, y el tercero da principio en la sonata 25. No es éste el lugar de examinar ni de discutir esta clasificación, bastante arbitraria; pero declaramos que, si es aplicable al estilo y á la estructura de las obras del maestro, no encaja en el carácter poético de cada una de las sinfonías. Esta estructura cambia gradualmente para formar lo que se llaman *maneras;* pero la imaginación, siempre caprichosa, pasa de la más apacible pintura á los más desgarradores gritos de dolor. La primera sinfonía es un homenaje tributado á los maestros de lo pasado; pero desde la sinfonía en *re* entramos en pleno Beethoven: brillante y orgullosa, es como el grito de victoria lanzado por el genio; en desquite, ¡qué majestad y qué dolor en la *heroica!* Luego, abandona Beethoven este tono épico para adoptar un canto menos elevado, y la sinfonía en *sí bemol* parece pertenecer al género de semicarácter, si se la compara con la *heroica* que la precede y con la en *do menor* que la sigue. Entre todas, la sinfonía en *do menor* y la novena son las más bellas. ¿Es, como se ha pretendido, la expresión de un dolor personal? Lo ignoramos; pero nunca el pensamiento humano ha encontrado en música tan sublime lenguaje para expresar la potente lucha del hombre contra el aniquilamiento y la desesperación. De repente, por una singular transición del genio de Beethoven, pasamos á sentimientos infinitamente más dulces. Hácenos experimentar las sensaciones que la contemplación de la naturaleza produce. Las dos bucólicas de la *sinfonía pastoral* y de la sinfonía en *la* recuerdan á Virgilio más bien que á Homero; en el momento mismo que el maestro delineaba el croquis de la formidable sinfonía con coros, acababa de bordar, con mano diestra, esa maravilla de gracia y distinción que se llama sinfonía en *fa*.

Con sus ocho sinfonías comprendió Beethoven que había recorrido, en la música puramente instrumental, el círculo de las emociones que ella podría expresar; no bastándole ya

los instrumentos, juntóles las voces, y de esta alianza nació la novena sinfonía, monumento colosal alrededor del cual vagan todavía los inquietos músicos. Aquí, la intención de casar el drama con la sinfonía se ve manifiesta; con la novena, estamos en pleno drama, no en aquel que nos hace asistir á las aventuras de personajes más ó menos imaginarios, sino en aquel otro que consiste en la pintura y la expresión de la pasión humana.

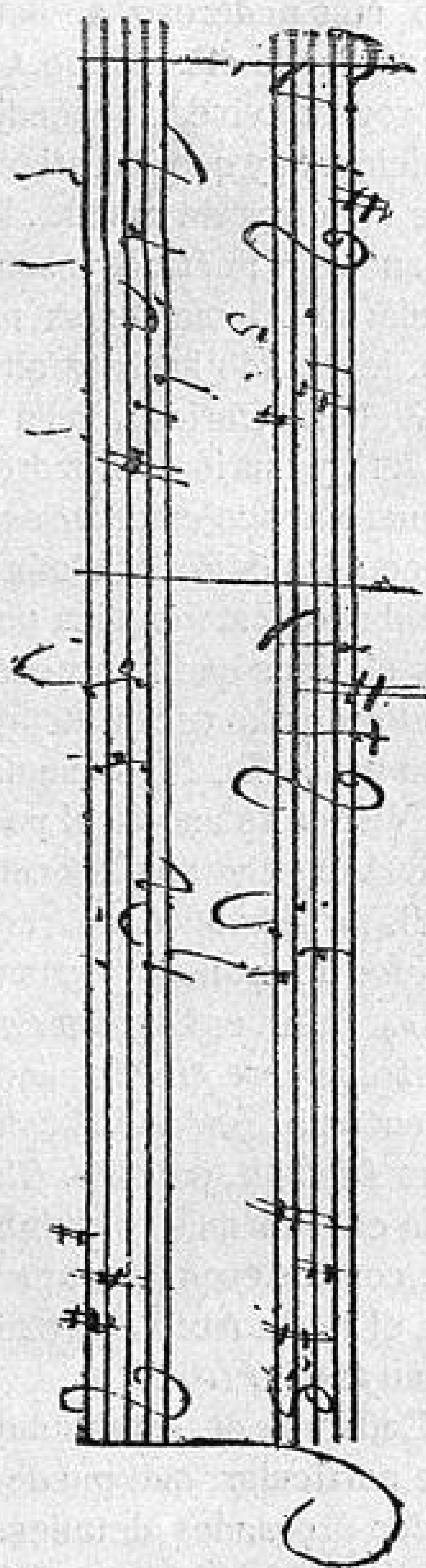


Fig. 96.—Autógrafo musical de Beethoven. (Biblioteca Nacional.)

Con semejantes tendencias, no era de extrañar que Beethoven se dedicase al teatro. *Fidelio* se representó en 1805 bajo el título de *Leonora* refundida, fué ejecutada más adelante, en tres actos, con aquel nombre.

Nunca logró gran éxito. En esta ópera el asunto es sombrío y melodramático; los pensamientos musicales, severos, apasionados, poderosos, y van dirigidos al alma del espectador.

Beethoven, que tenía una facilidad prodigiosa, escribió tres overturas diferentes para *Fidelio* y *Leonora*. La más célebre es la que lleva el nombre de *Fidelio;* pero hasta que hayamos hablado de Weber, no estudiaremos en conjunto las overturas. *(Fig. 96.)*

Después de Beethoven, Weber parece ser el músico que más ha influído en las tendencias modernas de nuestro arte; pero estos maestros no pue-

den ser comparados entre sí, porque sus genios son diversos, y sus procederes, completamente diferentes: el uno, más elevado, más poderoso, se halla unido por varios conceptos al arte, llamado clásico, de Glück, Haydn y Mozart; el otro, más fogoso, vive independiente de toda escuela y de toda tradición; hay que investigar mucho para encontrar la genealogía histórica de su obra. En efecto, el genio de Weber, tan humano, tan poético y soñador, tiene sus raíces en el arte popular de Alemania; su música es el *Lied* tradicional alemán, levantado hasta la altura de la ópera.

Weber (Carlos María von) nació en Eutin (Holstein), en 1786, y murió en Londres en 1826. Sus estudios musicales fueron poco cuidadosos en un principio, y á la edad de quince años dejó por algún tiempo la música, para dedicarse al grabado. Esto explica por qué Weber se asemeja tan poco á los clásicos que le precedieron; debió á esta independencia el ardor, á veces incorrecto, pero poderoso y original, de su genio. En 1814, cuando Europa se arrojó sobre Francia, Weber se asoció al poeta Körner, y el enemigo, durante la invasión, cantaba las canciones patrióticas y militares de aquél. Ya se había dado á conocer como músico popular, como director de orquesta y como autor de óperas, cuando en 1819 hizo ejecutar, en Dresde, *Freyschütz;* desde aquel día, Weber se hizo célebre en Alemania. En 1820, se representó *Preciosa;* en 1823, *Euryanthe;* después, yéndose á Londres, dió la ópera *Oberon*, en 1826. *Oberon* fué acogida con frialdad, y como el gran músico estaba ya enfermo y muy debilitado, este contratiempo lo empeoró; *Oberon* había sido representada el 12 de Abril de 1826, y el maestro murió en Junio del mismo año. (*Fig. 97.*)

Cada una de estas cuatro óperas está marcada con un tinte particular, que puede ser definido fácilmente sin descender á grandes detalles. *Freyschütz*, obra de inspiración esencialmente alemana, donde se encuentra en cada página el soplo melódico popular de esta nación, es la narración sencilla, conmovedora, animada, de una leyenda nacional. *Pre-*

ciosa pertenece al género pintoresco. *Euryanthe* es un canto caballeresco de corte marcial. *Oberon*, por último, es la



Fig. 97.—Weber (Carlos María Federico Augusto von).
(Eutin, 1786, † Londres, 1826.)

traducción musical de la poética dramática de Shakspeare. *(Figura 98.)*

Además de estas óperas, Weber ha escrito gran número

de composiciones vocales é instrumentales, coros, conciertos y sonatas, entre las cuales figura, en primera línea, el brillante *Concertstück* (1821); pero sus overturas son las que le han dado preeminente lugar entre los compositores de música instrumental.

La overtura es una composición, generalmente instrumental (algunas contienen uno ó dos coros), que precede á una ópera. Hay dos clases de overturas: las que no tienen más objeto que fijar la atención del auditorio antes de comenzar la función, y las que representan, como en rápido resumen,



Fig. 98.—Autógrafo musical de Weber.

las diferentes peripecias del drama. Pueden distinguirse, entre estas últimas, las overturas dramáticas, que pintan las diversas fases de la acción, y las overturas pasionales, por decirlo así, que expresan las diversas pasiones de los personajes y disponen al auditorio á sentirlas, á medida que el drama se desenvuelve. Hay que mencionar todavía las overturas pintorescas, que fijan, si vale la frase, el adorno de la pieza. A menudo la página inicial de una ópera procede de los tres géneros, subjetivo, dramático y pintoresco.

Puede decirse que Weber creó las overturas pintorescas y dramáticas á la vez, las cuales, con su fogosidad y intenso colorido, son á un tiempo adorno y síntesis de un drama. Weber toma las frases capitales de su ópera, las enlaza, las desenvuelve y las pone en movimiento, cual personajes, teniendo buen cuidado de colocarlas en el medio pintoresco, al

cual yo llamaría casi realista, si la palabra pudiera aplicarse fácilmente á un músico, y sobre todo, á Weber. Fogosa y brillante, clara y límpida, la overtura de *Freyschütz* es y será siempre la más popular de las del maestro. Las overturas de *Oberon* y de *Euryanthe*, compuestas también sobre temas de la partitura, tienen un tinte más soñador y poético. En unas se oye sonar la trompa de Oberon, se ve revolotear los enjambres joviales de hadas; la otra, de una poesía pálida, despierta los más caballerosos recuerdos. *Preciosa* lleva por overtura un delicioso cuadro musical, lleno de exquisita fantasía. Weber ha escrito también overturas fuera de sus óperas; una de las más bellas es el *Jübel overtura*, compuesta con ocasión del trigésimo aniversario del reinado de Federico Augusto I de Sajonia.

Reanudemos ahora el curso de nuestra exposición interrumpida.

«Mendelssohn ha sobresalido poco en la sinfonía»; á pesar de esta aserción, bastante aventurada, del historiador Fétis, hay que colocar inmediatamente después de Beethoven y Weber á Félix Mendelssohn-Bartholdy (1809, † 1847). Este músico quiso continuar la sinfonía de Beethoven, y si no pudo igualarle, supo, al menos, colocarse en primera línea. Por la forma de composición, procede de los clásicos; por el colorido de la orquesta y lo soñador del pensamiento, recuerda á Weber; además, su culto á los antiguos maestros escolásticos, culto inspirado por su primer profesor Zelter, da á varias de sus obras cierto aire antiguo y severo.

La característica del talento del Mendelssohn es la imaginación y la poesía y cierto horror instintivo por todo lo que es vulgar; su defecto, cierta falta de proporciones en la composición. Su frase melódica, ritmada de una manera muy original, se distingue entre todas; ha encontrado, desarrollado é inventado ritmos nuevos, llenos de flexibilidad y pasión. *(Fig. 99.)* ejemplos: Las góndolas venecianas

Muerto á los treinta y nueve años, gozando de considerable fortuna, distraído con mil ocupaciones mundanas, con

numerosos viajes y con sus trabajos de director de orquesta, Mendelssohn no ha dejado tan considerable número de obras como los maestros alemanes de la misma época; pero, no obstante, su repertorio es suficientemente rico y variado. Hállanse en él sinfonías como las dos en *la menor* y *mayor*, la sinfonía *escocesa*, la sinfonía *italiana*, la *Reforma, sinfonía;* música dramática y de magia; romántica, como el *Sueño de una noche de verano;* cuadros fantásticos, como *La noche de Walpürgis;* magníficas overturas, como las de *La gruta de Fingal, La mar en calma, La bella Melusina* y *Ruy Blas;* composiciones semejantes al drama, como *Antígona* y *Athalia;* y conciertos, entre los cuales sobresale el de violín. En la música religiosa ha dado Mendelssohn rienda suelta á su culto por Bach y Hændel; citemos, en estilo antiguo, los *Salmos*, el oratorio *Paulo* (1835) y el *Elías* (1847); su música de cámara se compone de cuartetos y quintetos; por último, en el género elegíaco y ligero ha dejado melodías, coros, trozos de todas clases y, principalpalmente, poemitas para piano, titulados *Lieder* ó *romanzas sin palabras*. En este género, cuyo creador fué Mendelssohn, tuvo un rival, Schumann; pero en las melodías y los *Lieder* para piano y canto tenía su maestro: ya hemos citado á Franz Schubert (1797, † 1828). *(Fig. 100.)*

A juzgar por la obra musical que Schubert ha dejado á la posteridad, este músico sería poco digno de figurar al lado de los grandes maestros que acabamos de citar. En efecto: ¿que son, en apariencia, unas melodías, al lado de las obras de Beethoven, de las óperas de Weber, de las sinfonías y del repertorio de Mendelssohn? Pero, además de que Schubert, muerto á los treinta y un años, ha sido de increíble fecundidad, habiendo escrito sinfonías, piezas para piano y óperas, sus melodías componen por sí solas una obra de tal importancia, que el maestro que las ha escrito puede ser contado entre los que ocupan preeminente lugar dentro del arte moderno. Quien las conoce bien, las encuentra más de una vez en la poética musical de Weber y de Mendelssohn.

El *Lieder*, pequeño poema, es particularísimo al genio alemán, cuya poética fantasía traduce bajo una forma narra-



FIG. 99.
MENDELSSOHN-BARTHOLDY (FÉLIX). (Hamburgo, 1809, † Leipzig, 1847.)

tiva, sentimental y á veces mística. Franz Schubert ha sido como su intérprete musical más completo é ideal á un tiem-

15

po; músico instruído, de fecunda imaginación, posee tal riqueza de melodía, tal originalidad y variedad de ritmos, que hacen que su obra sea inimitable y de eterno recuerdo. Algunos compases le bastan para fijar en música una poética figura de Gœthe, como *Margarita en el torno*, ó *Mignon*. ¿Quiere describir? Una ligera fórmula de acompañamiento nos pinta de un rasgo los caprichosos saltos de la trucha; seguid con él una narración dramática, y he aquí la balada de *El rey de los Alamos*, que se desarrolla sombría y terrible ante nosotros, con sus variadas melodías y su persistente acompañamiento, que por sí solo es un verdadero cuadro. Más lejos se ve el ensueño místico con *La joven y la muerte*, *La joven religiosa*, obra maestra de admirable romanticismo, con *La calma*, con *La queja de la joven* y con el *Ave María*, himno piadoso, puro y entusiasta; por último, expresa el amor con *Pienso en ti*, de un calor poderoso y comunicativo, y la *Serenata*, elegante y graciosa.

Aunque los más grandes maestros hayan escrito numerosos *Lieder* desde principios de este siglo, Schubert no ha sido superado por ninguno: ni por Mendelssohn, ni por Weber, ni siquiera por Beethoven; sin embargo, debemos citar con él á Roberto Franz, á quien el poeta de las melodías ha hecho olvidar, pero que también encontró encantadores acentos de soñadora poesía.

Antes de hablar de los maestros que, precediendo inmediatamente á la escuela contemporánea, han ejercido sobre ella cierta influencia, citemos algunos músicos de segundo orden. Spohr (Luis) (1784, † 1859), cuyas dos óperas, *Fausto*, y sobre todo *Jessonda*, contienen páginas muy notables; Marschner (Enrique) (1795, † 1861), cuya ópera romántica *El vampiro* se cita todavía; el clérigo Vogel, organista, maestro de Meyerbeer y de Mendelssohn; en el género ligero encontramos á Otto Nicolaï (1809, † 1848), alemán muy italianizado, que es autor de una linda ópera cómica titulada *Las alegres comadres de Windsor*.

Con Weber, Schubert y Mendelssohn hemos entrado en la

serie de músicos románticos; pero he aquí otro, Federico Chopin, sentimental hasta el sufrimiento, que reclama para la música de piano un lugar en el arte moderno.



Fig. 100.—Schubert (Francisco Pedro). (Viena, 1797, † 1828.)

Francés por su padre, nacido en Nancy, eslavo por su madre, alemán por su educación musical y bastante italiano por sus gustos, Chopin sufrió en su talento estas varias influencias. Tomó del uno la pureza y la exactitud de propor-

ciones; del otro, la sensibilidad y fantasía poética; de sus maestros alemanes, la riqueza de estilo, y de los italianos, la flexibilidad y elegancia de la línea melódica. En sí propio halló esa sensibilidad enfermiza, carácter de su harmonía como de su canto, que supo juntar á los caprichos rítmicos más originales. Si su música nos causa profunda impresión, ¡qué efecto no produciría cuando el maestro ejecutaba por sí sus obras, cual incomparable artista, con los mil matices que no se pueden describir y las innumerables delicadezas imposibles de adivinar!

Señaladas por grandísima elegancia y de sentimiento delicado y tierno, las obras de Chopin son varias en estilo é inspiración. Citemos primero los *Nocturnos,* sueños dulces y tristes; después los *Estudios, Preludios, Improvisaciones, Baladas,* donde el maestro parece haber agrupado con amor sus innovaciones de ritmo y harmonía, y, por último, las *Mazurkas, Walses* y *Polonesas,* recuerdo de ritmos eslavos que vienen á mezclarse en la fantasía caprichosa. Con la marcha fúnebre, que forma parte de la magnífica sonata en *sí bemol menor,* Chopin ha llegado á la más alta poesía. Generalmente, sus composiciones están designadas mediante números, no mediante títulos; en efecto, el maestro no necesita instruir de antemano al auditorio: sabe guiarlo perfectamente él mismo.

Posterior á Schubert, Weber y Mendelssohn, Chopin es menos genial que estos grandes maestros; pero pertenece á su familia: es con ellos, y más que ellos tal vez, el cantor delicado de la melancolía y del dolor.

Anuncia, en cierto modo, á un maestro moderno por excelencia, Roberto Schumann (1810, † 1856). Este, del cual cada acento melódico es una expresión y cada acorde un pensamiento, es el traductor musical de Byron, Gœthe y del místico Juan Pablo Richter. Su arte tiene mil delicadezas que revelan, á quien sabe escuchar, un artista de naturaleza exquisita, por lo cual fué también en música el cantor de los niños y de las jóvenes. Schumann murió pronto, y, sin em-

bargo, su obra es considerable y variada. Las composiciones de Schumann son cuadros en los cuales introduce las pasiones, casi bajo forma de personajes, poniéndose á veces él mismo en escena. Las *Hojas de álbum*, *El carnaval*, *Escenas de niños*, *Escenas de baile* y los *Estudios sinfónicos* son á un tiempo profundos, nuevos y pintorescos.

El mismo poder de imaginación se encuentra en las obras de orquesta, como en el magnífico concierto en *la bemol*, las seis overturas de *Manfredo*, *Genoveva*, la *Fiesta*, *Overtura*, *Julio César*, *Hermann*, *Dorotea* y las cuatro sinfonías. Desgraciadamente, la instrumentación de estas páginas no está siempre á la altura del pensamiento.

En sus grandes composiciones, como *El paraíso y la Peri*, la *Vida de una rosa*, *Manfredo*, las *Escenas de Fausto*, el *Requiem de Mignon* y en sus *Lieder y Melodías*, es donde Schumann ha dado libre vuelo al poder de su genio; el misticismo del segundo *Fausto*, de Gœthe, no le ha espantado. Cuando el tiempo haya arrojado sobre las obras de Schumann ese velo que atenúa los colores más vivos, se verá cuál era el valor de este músico, á quien algunos tienen á gala el menospreciar, y que es uno de los maestros de la escuela moderna. Acaso nuestro elogio parezca hoy exagerado; pero si se realiza el más dulce de nuestros ensueños, si dentro de algunos años se lee todavía este libro, ¡ojalá parezca que nos hemos quedado cortos en decir la verdad! (1).

Audley. *Franz Schubert: su vida y sus obras*, in 12.°, 1871.
Barbedette. *Chopin*, in 8.°, 1869.
Barbedette. *Schubert: su vida, sus obras; su tiempo*, in 8.°, 1866.

(1) Tal vez el lector se asombre de no encontrar á Meyerbeer en la escuela alemana de esta época; hemos agrupado en un solo capítulo á los maestros que parece han escrito bajo la misma inspiración; Meyerbeer, desde cierto punto de vista, pertenece á la escuela de Weber; pero, por su eclecticismo, pertenece á las escuelas italiana y francesa. Como en Francia obtuvo sus mejores lauros, allí lo encontraremos.

Jahns (Fried Well). *Carl Maria von Weber in Seine Werke; eineschronologish-thematisches verzeichniss, seiner sämmtlichem compositionen,* in 8.°, 1871.

Berlioz. *Viaje musical por Alemania,* in 8.°, 1850.

Berlioz. *A travers chants,* in 8.°, 1862.

Karasasky (Moritz). *Friederich Chopin; sein Leben,* 2 vol., in 8.°

Lisyt. *Chopin,* in 8.°, 1879.

Mendelssohn, cartas traducidas por Rolland, in 12.°, 1864.

Nottebhöm (G.). *Thematiches vereeichniss der im Druckzersch ienenen werke von Ludiwig van Beethoven,* in 8.°, 1868.

Reissmann. Franz Schubert, in 8.°, 1873.

Reissmann. *Robert Schumann sein Lebens undsseine,* Wercke, 1865.

Schumann Gesammelte, *Schriften uber Musik und Musiker,* 1854.

Thematisches, *verzeichnis im Druk erschienener compositionen von Felix Mendelssohn-Bartholdy, Leipzig,* in 4.°

Vasielewski (J. van). Robert Schumann eine Biographie, in 8.°, 1858.

Werber (Max María von). *Carl Maria von Weber,* 2 vol., in 8.°, 1864.

Wilder (Víctor). *Beethoven: su vida, su obra,* in 12.°, 1883.

CAPITULO II

LA ESCUELA ITALIANA DESDE ROSSINI HASTA VERDI

(1815-1850)

Los predecesores de Rossini. — Rossini y sus imitadores. — Bellini, Donizzetti, Verdi.—Los cantantes.

Nuestra admiración y preferencia por la escuela poética de Beethoven, de Weber, de Mendelssohn, de Schubert y de Schumann no debe hacernos olvidar á los maestros italianos de principios de este siglo, á cuya cabeza brilla Rossini.

Generalmente suele presentarse á los hombres de genio como Minerva armada, saliendo de la frente de Júpiter. Jamás ha sucedido así: siempre un hombre de genio ha tenido sus predecesores; inconscientemente ha utilizado sus trabajos y descubrimientos. El público ingrato olvida á los precursores para no acordarse sino del maestro que lo deslumbra; pero el historiador no debe tener complicidad alguna en estas indiferencias é injusticias. Entre Mozart, Cimarosa y Rossini, hállanse varios músicos de segundo orden, pero de verdadero talento, que han obtenido éxitos en su tiempo, y cuyos nombres deben figurar aquí.

Algunos, como Francisco Basily (1766, † 1850); Bonifazic Asioli (1779, † 1832), profesor hábil y escritor elegante;

como José Farinelli (1769, † 1836), imitador felicísimo de Cimarosa, continuaron las tradiciones de la ilustre escuela de Nápoles. Uno de los compositores más célebres de este período de transición fué Valentín Fioravanti (1770, † 1837). Cimarosa decía de él: «No le temo por la inspiración musical; pero por la esbeltez, elegancia y ligereza, está siempre seguro de su victoria.» No puede hacerse más cumplido elogio del espiritual autor de *Cantatrice villane* (1803), y de los *Virtuosi ambulanti* (1807). Al lado de Fioravanti debemos citar á Fernando Paër (1771, † 1839), el más brillante discípulo italiano de la escuela de Mozart, que fué el compositor favorito del primer Imperio. Paër sabía sobre todo encontrar la nota conmovedora, según puede verse en *Camilla* (1801) y en *Agnese* (1810). *El maestro de capilla* (1821) nos le muestra como hombre de gusto y músico melódico en el estilo citado.

Carlos Coccia (1783, † 1873), Pedro Generali (1783, † 1832), Pedro Raimondi (1786, † 1853), Nicolás Vaccaj (1790, † 1848), á quien todavía se conoce por la escena final de su preciosa obra *Julieta y Romeo* (1825), fueron al mismo tiempo predecesores é imitadores de Rossini. Predecesor, á pesar suyo, lo fué también Miguel Carafa, príncipe de Colobrano (1787, † 1872), que renegó de sus dioses, Cimarosa y Mozart, y se perdió voluntariamente en los rayos del sol abrasador de Rossini. Carafa había escrito en Italia numerosas óperas, como la *Gelosia corretta* (1820), *Gabriella di Vergy* (1816), *I due Figaro* (1820), que fué la que más éxito alcanzó. En Francia, compuso *El solitario,* graciosa ópera cómica (1822), *El ayuda de cámara* y *Masaniello* (1827), su obra maestra, olvidada por *La muda,* de Auber, pero que contiene páginas de primer orden.

Antes de hablar de Rossini, citemos todavía dos músicos: Francisco Morlacchi (1784, † 1841) y Simón Mayer ó Mayr (1763, † 1845). Con *I saraceni in Italia* (1728), con *Il barbiere di Siviglia,* que fué representado en Dresde el mismo año que se representaba en Roma el de Rossini, la obra más

importante de Morlacchi es la *Misa de Requiem* escrita para los funerales del rey Federico Augusto II de Sajonia (1827). Simón Mayer, por el poder de su orquesta y la belleza y expresión de las ideas melódicas, es el más notable de los predecesores de Rossini: sus óperas *Saffo* (1794) y *Lodoïska* (1800) merecen leerse todavía.

Todos estos compositores de talento, pero no de genio, se eclipsan ante Rossini (1792, † 1868), el más aplaudido, si no el más grande de los músicos, durante los primeros años de este siglo. Rossini fué, si se me permite la frase, el niño mimado de su época. Su padre tocaba la trompa en las compañías ambulantes de teatro, y su madre era cantante. Rossini, desde que nació, y sin estudios previos, tuvo el instinto de la escena; fué bien recibido desde sus primeros ensayos, y después de haber hecho trabajos bastante superficiales en el Liceo musical de Bolonia, bajo la dirección del sabio Mattei, dió su primera partitura de ópera en 1810, la *Cambiale di matrimonio*, y, sobre todo, *Inganno felice* (1812); pero la primera obra digna de él fué *Tancredo*, en 1813. En ella demostró que sería un maestro; terminó la revolución que sus predecesores habían comenzado desde Cimarosa, y quiso hacer de la ópera un drama musical, en lugar de un concierto para aficionados. *(Fig. 101.)*

Pronto se dedicó al género bufo con *La italiana en Argel* (1813). Tenía menos ternura y encanto que Cimarosa, pero mayor brillantez. A partir de *Aureliano in Palmira* (1813), tomó la resolución de que el cantante no improvisase á su gusto sobre su música; innovación que Cimarosa había intentado sin éxito, y que dió un golpe terrible al *virtuosismo* puro. Por último, el 5 de Febrero de 1816, oíase en el teatro Argentina, de Roma, *Il barbiere di Siviglia*. Algunos accidentes ridículos produjeron tumulto en la primera representación; pero desde la segunda el éxito quedó asegurado y debía ser formidable. *El barbero* es la obra dominante del genio de Rossini en el estilo cómico; una incomparable brillantez, mucho gracejo, maravilloso sentimiento de la esce-

na, empeño en producir efecto á toda costa, cierta sequedad de ideas disimulada bajo multitud de adornos y un acompañamiento constante de la orquesta, brillantísimo, es verdad, pero inútil muchas veces; tales son las cualidades y los defectos de esta obra encantadora. Después vino la *Ceneréntola*, en 1817, y, en el mismo año, la *Gazza ladra*, más bien de semigénero que bufa.

A partir de 1816, el joven maestro pareció volver á la ópera seria con *Otello* (1816), *Mosé* (1818) y *Semirámide* (1823), ópera brillantemente adornada entre todas, casi flameante.

El genio de Rossini, progresando cada día, se hallaba en toda su fuerza cuando el maestro fué llamado á París. Al llegar al teatro que había visto á Glück, Spontini, etc., Rossini debía, no cambiar su estilo, sino avanzar más en el género elevado y expresivo que había inaugurado con *Otello, Mosé* y *Semirámide*. Su primera obra en Francia fué *Il viaggio à Reims*, ópera de circunstancias para la coronación de Carlos X; luego, no queriendo abordar de frente la ópera con una partitura nueva, rehizo algunas de sus antiguas óperas: *Maometto II* tornóse en *El sitio de Corinto* (1826); *Mosé in Egitto*, en *Moisés* (1827). Al propio tiempo, con la música de *Il viaggio à Reims* componía una especie de ópera cómica sobre un *vaudeville* de Scribe, *El conde Ory* (1828). Al año siguiente, apareció la obra maestra de Rossini, la ópera que permite colocarle al lado de los más grandes maestros, *Guillermo Tell* (3 de Agosto de 1829). Es preciso conocer á Bach, Hændel, Glück y Mozart; á *Alceste, Don Juan* y las sinfonías de Beethoven; pero es preciso conocer también los dos primeros actos de *Guillermo Tell*, si se quiere comprender hasta qué punto de grandeza y de expresión puede llegar el noble arte de la música.

Pintoresca y dramática á la vez, la overtura de *Guillermo Tell* es la única de Rossini que responde verdaderamente al asunto de la ópera. Las otras overturas del maestro han sido célebres durante mucho tiempo; son, en efecto, pá-

ginas de música brillante y sonora; pero á medida que se familiariza uno con las overturas de Mozart, Beethoven, We-



Fig. 101.—Rossini (Gioacchino).
(Pésaro, 1729, † París, 1868.)

ber y con las de los maestros modernos, las overturas de Rossini, trazadas casi con el mismo plan, con el *crescendo* que las termina y con sus largas repeticiones de frases, pa-

recen hoy más brillantes que hermosas, más adornadas que verdaderamente ricas. Citemos entre las principales, además de la de *El barbero*, que fué escrita primero para una ópera seria, *Isabel*, las de *Otello*, de la *Gazza ladra*, de *La italiana en Argel*, chispeante y viva, la de *Semirámide*, y la de la *Ceneréntola*, graciosa y espiritual.

Háse hablado mucho de la influencia de Rossini, la cual ha sido inmensa, en efecto, y el autor de *El barbero* y de *Guillermo Tell* ha dejado en la primera mitad de este siglo una huella brillante y deslumbradora. Pero semejante influencia fué más nefasta que útil. Rossini ha tenido imitadores y copistas, pero no escuela, y precisamente la imitación de este maestro ha perjudicado las obras de sus contemporáneos, sobre todo, en Francia. Lo que en él eran excelentes cualidades, tornábanse defectos en sus imitadores, que solían caer en la exageración del sonido y del canto. Incapaces de seguirle en su genio, muchos de ellos le siguieron en sus defectos.

Después de *Guillermo Tell*, Rossini no escribió más, á lo menos para el teatro; pues es preciso contar, en primer término, entre sus obras el *Stabat Mater*, composición más dramática que religiosa, y la *Misa* (1869).

Por cierta reacción singular, el cisne de Pésaro pudo contar entre sus sucesores á un músico débil, pero que tuvo en alto grado lo que faltaba al *poderoso monarca de la música*, como decía Boïeldieu: la sensibilidad. Vicente Bellini nació en 1801, en Catania, y murió en Puteaux en 1835. Su obra es poco numerosa y su música pobre, y más pobremente acompañada por la orquesta como por la harmonía; pero hay que conservar el recuerdo de este músico, que rindió culto á la verdad y á la expresión. Se estrenó, en 1826, con *Blanca y Fernando*; pero *El pirata* le hizo célebre en 1827. Esta celebridad no tuvo límites después de la *Straniera* (1829). *La Sonnámbula* (1831), *Norma* (1831), mostraron cuánta ternura é inteligencia artística tenía este dulce poeta, capaz como ninguno de sentir y hacer sentir emocio-

nes verdaderas. Su última obra, *I puritani*, fué ejecutada en París (en Enero de 1835), el mismo año de su muerte. Se ha comparado á Bellini con Pergolese, músico también de alma apasionada, muerto joven, como él, un siglo antes; pero no se puede nombrar al autor de *La Sonnámbula* y de *Norma* sin pensar en otro músico, no menos poeta, no menos tierno, pero más instruído, Federico Chopin, muerto asimismo antes de los cuarenta años. *(Figura 102.)*


Fig. 102.—Bellini (Vicenzo.) (Catania, 1801, † Puteaux, 1835.) (Autógrafo musical y firma.)

Menos delicado y expresivo que Bellini, Gaetano Donizetti (1798, † 1848), era más hábil que él, en el sentido especial de la palabra. Dotado de prodigiosa riqueza melódica, habiendo adquirido gran destreza y seguridad de mano en la ciencia del estilo vocal é instrumental, Donizetti pareció prodigar todos los tesoros de su exuberante imaginación. Música seria y ligera, todo lo emprendió, unas veces con felicidad, otras con desgracia. Quedan de él más de treinta partituras, entre las cuales no hay una que no contenga por lo menos una página de valor, ni tampoco existe alguna, aun entre las mejores, que sea completa. Su reputación comenzó en 1819, con *Pietro il Grande;* pero *Anna Bolena* (1830) fué la primera obra digna de él. Pronto aparecieron el *Elisire*

d'amore (1832), ópera bufa llena de gracia y elegancia; la *Parisina*, que tuvo más éxito que mérito (1833). *Lucrezia Borgia* (1833) produjo gran entusiasmo; pero el maestro no tuvo ya rivales después de *Lucia di Lammermoor* (1835). *Lucia* se cuenta, con razón, entre las mejores óperas de Donizetti, y el sexteto es una obra maestra de estilo vocal dramático, á la manera italiana.

Escribió además en Italia *Poliuto*, que se representó en París bajo el título de *Los mártires*, y cuyo sexteto iguala casi al de *Lucia*.

Donizetti vino á Francia en 1840, y como todos los maestros italianos, sintió engrandecerse su talento al llegar á nuestro país. En efecto, á la Opera Cómica, á la Opera y al Teatro Italiano dió su más bellas obras, después de *Elisire d'amore* y *Lucia*. *La hija del regimiento*, en la Opera Cómica, y *Favorita*, en la Opera, datan de 1840. En 1843, hizo representar en nuestra primera escena lírica *Don Sebastián de Portugal*, y en el Teatro Italiano, su última obra, *Don Pasquale*, partitura fina, espiritual y encantadora bajo todos conceptos.

Alrededor de Rossini, de Bellini y de Donizetti se agitaban numerosos músicos, imitadores más ó menos felices de estos maestros: Antonio Coppola (1793, † 1877), Juan Paccini (1796, † 1867) y Severo Mercadante (1795, † 1870) son los principales. Este último, sobre todo, que escribió más de cien óperas, la primera de las cuales se representó en 1819 y la última en 1866, fué un músico dotado de cierto poder artístico.

Un maestro, que todavía es contemporáneo nuestro, debía representar gloriosamente la escuela italiana. Hablamos de José Verdi (Busetto, 1813). No tiene el poder de Rossini, ni la sensibilidad de Bellini, ni la fecundidad prodigiosa de Donizetti, de quien procede, sin embargo; pero posee gran variedad de ideas, profundo sentimiento dramático, vehemencia y ardor que dan vida y fuerza inmensa á cuanto escribe. Pensando en Verdi, se comprenden los furores del

Cicognetti. *Gaetano Donizetti.*
Edwards (H. Sutherland). *The life of Rossini,* in 8.°, 1869.
Florimo. *Bellini,* in 8.°, 1883.
Lavoix et Lemaire. *Historia del canto.*
Pougin. *Bellini y su obra,* 1868.
Pougin. *Verdi,* 1882.

CAPÍTULO III

LA MÚSICA FRANCESA DURANTE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX

Tendencias nuevas: la ópera cómica y la ópera.—Hérold, Halévy, Auber, Adam y su escuela; Meyérbeer.—*Los sinfonistas franceses:* Berlioz y el romanticismo musical; Feliciano David y el orientalismo.—Música é instrumentos de los orientales.—Onslow, Reber.

Hemos dejado la escuela francesa con Boïeldieu, en uno de los precedentes capítulos, cuando, apartándose de los modelos de Grétry, Cherubini y Méhul se disponía á emprender nuevo camino. El período que precede á la época contemporánea es de los más curiosos: de un lado, los músicos se inspiran mucho en Rossini y en Italia, algo en los grandes maestros alemanes, pero en el fondo permanecen fieles á las costumbres de la escuela francesa; de otro, artistas independientes, en guerra abierta con las antiguas tradiciones, siguen siendo franceses por su genio, pero toman de Alemania sus inspiraciones poéticas. Por profunda que fuese la excisión entre las dos escuelas, contábanse grandes músicos en los dos campos, y debía necesariamente llegar un momento en que los dos partidos se confundiesen en uno solo, y á esa fusión asistimos hoy.

Desde fines del siglo XVIII, el movimiento romántico se acentuaba cada día más en la poesía, en el drama y en la pintura. La música, ese arte de impresión por excelencia, arte complejo y, por consiguiente, accesible á todas las transformaciones, entró deliberadamente en la nueva vía, tomando cada músico y cada escuela lo que les convenía; pero sufriendo todos las influencias del espíritu moderno.

En la música misma se habían visto muchos cambios desde 1820. Habeneck, director de orquesta del Conservatorio, había hecho ejecutar las sinfonías de Beethoven en 1824; un arreglador sin escrúpulos, pero inteligente, Castil-Blaze (1784-1857), hacía representar en 1824 *Freyschütz*, bajo el título de *Robin de los bosques*. Otro músico, Crémont, había arreglado *Preciosa* en 1825. Una compañía alemana representó *Fidelio* en 1829, y *Oberon* y *Euryanthe* en 1831; el cantante Ad. Nourrit popularizó las melodías de Schubert. Rossini y los italianos seguían reinando en apariencia; pero su poder estaba esencialmente minado por su base y condenado á desaparecer con el transcurso de algunos años más.

¡Cosa rara! La inspiración de Weber parece haber combatido la de Rossini en la obra del más grande de nuestros músicos de ópera cómica durante este período, Fernando Hérold (1791, † 1833). Sin embargo, no hay que llevar demasiado lejos el paralelo entre Hérold y Weber. Puede aplicarse tan sólo á cierta semejanza de sensaciones que algunos pasajes de ambos maestros despiertan en nosotros. A pesar de la influencia de Rossini y de Weber, la obra de Hérold, aunque italianizada, procede ante todo del genio francés; es tan escénica como dramática, y está llena de propiedad en la expresión y de tacto en las proporciones; siéntese palpitar el alma de un poeta, por lo cual se ha podido llamar á Hérold, con razón, el Andrés Chénier de la música. *(Fig. 104.)*

Desde su primera obra *Les rossières* (1817), manifestó su talento fino y distinguido, así como en *La campanilla* (1817). *Los chalanes* (1819), graciosa ópera cómica arreglada sobre el poema de Vadé, puesto ya en música por

Dauvergne, y *El muletero*, partitura de vivos colores (1823), continuaron su reputación, que quedó establecida definitivamente con *María* (1826), música conmovedora y sencilla. Pero el autor de *María* debía engrandecerse más y ocupar un puesto en primera línea con las dos últimas óperas cómicas que escribió, *Zampa* (1831), y *Le pré aux clercs* (1832). Al componer *Zampa*, Hérold quiso hacer un *Don Juan* francés. Supo encontrar en esta obra acentos de admirable inspiración lírica, como el trío, el fogoso final de primer acto y el precioso dúo «¿Por qué temblar?»

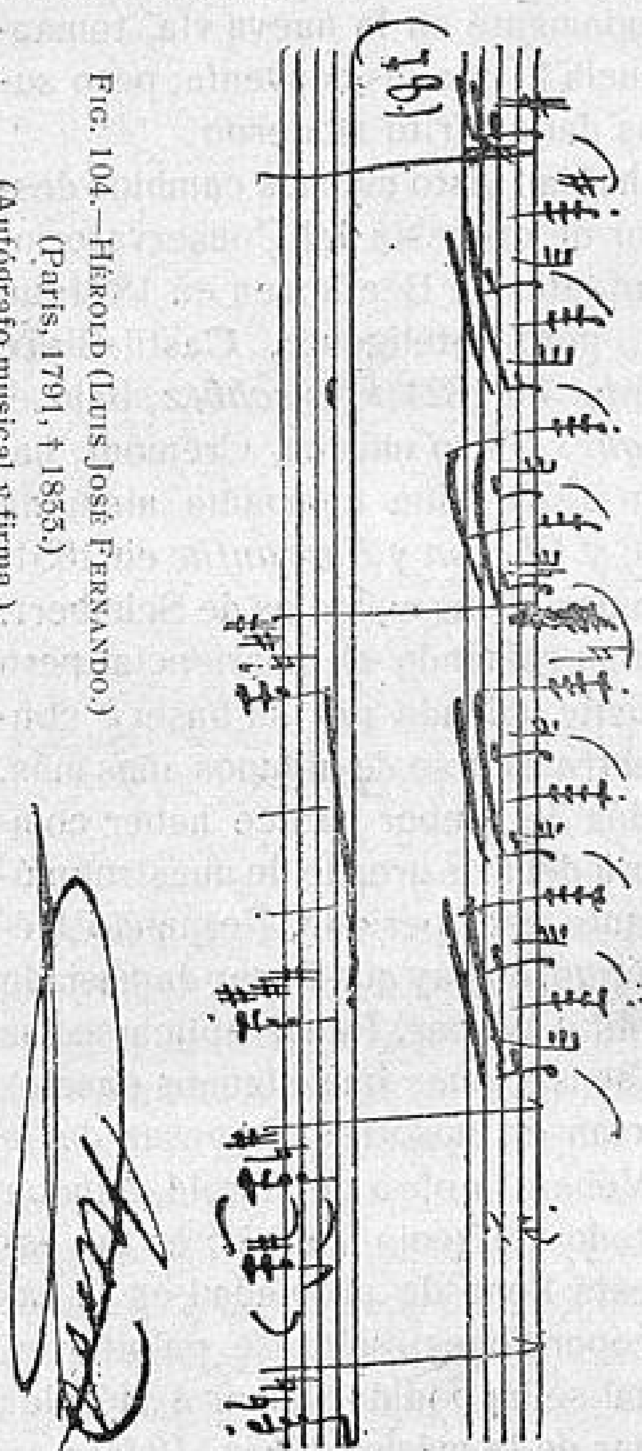


Fig. 104.—Hérold (Luis José Fernando.) (París, 1791, † 1833.) (Autógrafo musical y firma.)

De una inspiración menos elevada, *Le pré aux clercs* es más completo, sin embargo; la obra, muy interesante por sí misma, nos presenta al músico. Los caracteres de los personajes y el color escénico se sostienen desde el principio hasta el fin de la obra con admirable lógica; mil detalles de orquesta y de melodía encantan y sorprenden á la vez. Isabel es amante dulce y tierna; Mergy, enamorado ardiente; Comminges, fanfarrón terrible; Cantarelli, astuto y temeroso; Nicette y Giraud, la una coqueta, el otro importante y có-

mico. Todas estas figuras, trazadas por el músico, viven todavía, y cuando al fin de la pieza llega la acción á su desenlace, la música alcanza las más punzantes emociones del drama.

Un paso más, y volvemos al melodrama violento con Halévy (Jacobo Francisco Fromenthal) (1799, † 1862). A pesar de la elegante finura de *El relámpago* (1835), que recuerda las cualidades más encantadoras de Hérold, se puede reprochar á Halévy el haber recargado los tonos de la antigua ópera cómica francesa; sin embargo, debemos inclinarnos ante este maestro, que tuvo el don del lirismo y que supo conquistar un puesto distinguido, lo mismo en la ópera cómica que en la ópera. *(Fig. 105.)*

Se había estrenado en 1827 con *El artesano*, *El aficionado de Aviñón* (1829) y otras partituras agradables, cuando en 1835 dió sin interrupción á la Ópera Cómica y á la Ópera, respectivamente, *El relámpago* y *La hebrea*. Había llegado en un solo día á la cumbre más alta de su talento; podía igualarse todavía á sí propio; pero superarse, jamás. Gracia, talento, emoción profunda, tales son las cualidades de *El relámpago;* elevada declamación, admirable firmeza en el dibujo del personaje principal, el judío fanático Eleazar, tales son los méritos de *La hebrea*, cuyo segundo acto puede colocarse al lado de las más bellas obras líricas. *(Figura 106.)*

Desde este día reinó Halévy, mas con diversa fortuna; citemos entre las principales obras que presentó á la Ópera Cómica *Los mosqueteros de la reina* (1846), *El valle de Andorra* (1848), pieza de profundo sentimiento dramático; *El hada de las rosas* (1849), *Jaguarita la india* (1855), partitura llena de color local, en la que el maestro siguió con fortuna las huellas de los modernos orientalistas. En la Ópera presentó *Guido y Ginevra* (1838), cuyo terrorífico acto tercero puede ser contado, con el segundo de *La hebrea*, entre las más bellas páginas de Halévy: *La reina de Chipre* (1841), con su dúo clásico, y *Carlos VI* (1843), donde resue-

na, al lado del delicioso dúo de las cartas, un vigoroso y potente grito de guerra.

Si es permitido acusar de pesadez á Halévy, no lo es acusar á Daniel Francisco Esprit Auber (1782, † 1871); pero ¿por qué pensar en dirigir cargos á un músico que supo



FIG. 105.—HALÉVY (JACOBO FRANCISCO FROMENTHAL ELÍAS). (París, 1799, † Niza, 1862.)

hacer simpática la música á quienes no gustaban de ella? Su música se deslizaba ligera sobre el poema que traducía, completándolo á menudo, como el elegante dibujo de un maestro se desliza alrededor del texto de un libro.

Amable narrador musical, Auber no pretendió emocionar ni persuadir al auditorio, sino distraerlo. Su música no es

muy expresiva ni fuerte; pero tiene elegancia, realzada mediante un rasgo feliz de orquesta ó de harmonía, superficial y brillante á un tiempo. Gracias á ciertos procedimientos sencillos, pero de efecto seguro, el estilo de Auber era el que más fácilmente podía ser imitado; era Rossini al alcance de todo el mundo, y de aquí su inmenso éxito. Pero si hoy se verifica una reacción contra él, si la crítica es tan justa como exagerados fueron los elogios, no debemos olvidar al maestro alegre y gracioso que dió la norma de lo que en retórica se llamaría *estilo templado*. (*Fig. 107.*)

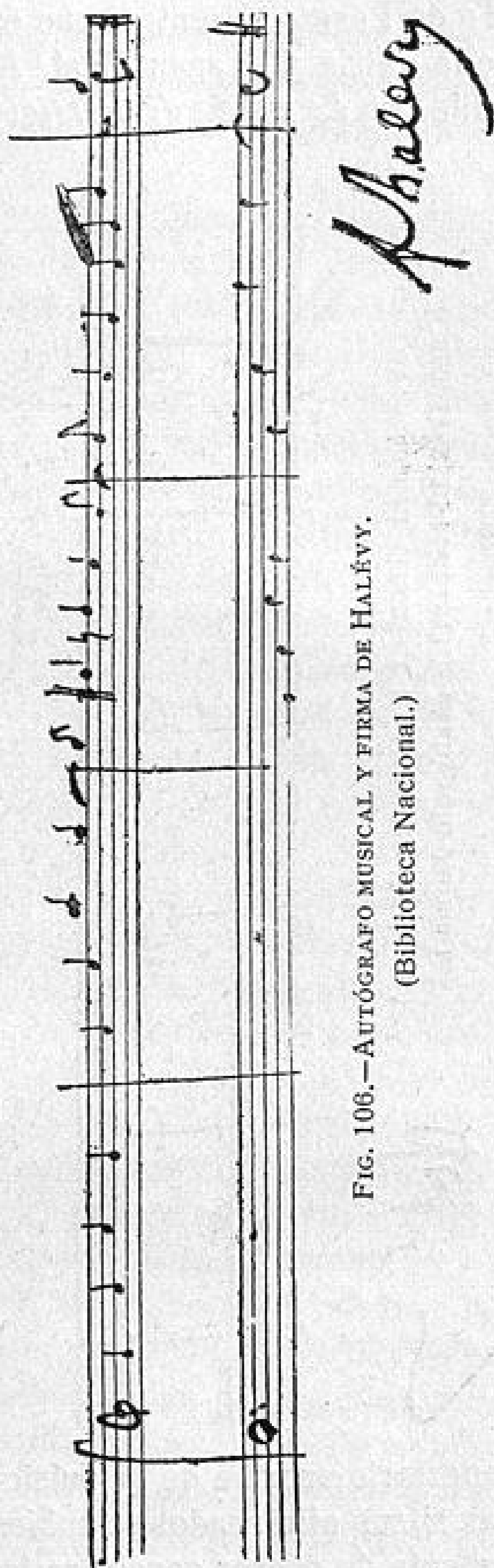


Fig. 106.—Autógrafo musical y firma de Halévy. (Biblioteca Nacional.)

Discípulo en un principio de Boïeldieu y de los maestros fanceses, escribió *La pastora del castillo* (1820), *Emma* (1821), *La nieve* (1823), *El concierto en la Corte* (1824), *El albañil* (1825), pues sus primeras obras *La mansión militar* y *El contrato de inquilinato* son indignas de él; pronto se sintió deslumbrado por los rayos de sol rossiniano, y fué en Francia el imitador más feliz del maes-

tro de Pesaro. Mientras que éste cantaba con sublime acento la patria y el amor filial, Auber ponía el patriotismo en baile con *La muda de Portici* (1829). *La muda*, música elegante, fácil y graciosa, no puede dejar de agradar á quien no busca el drama en el teatro.

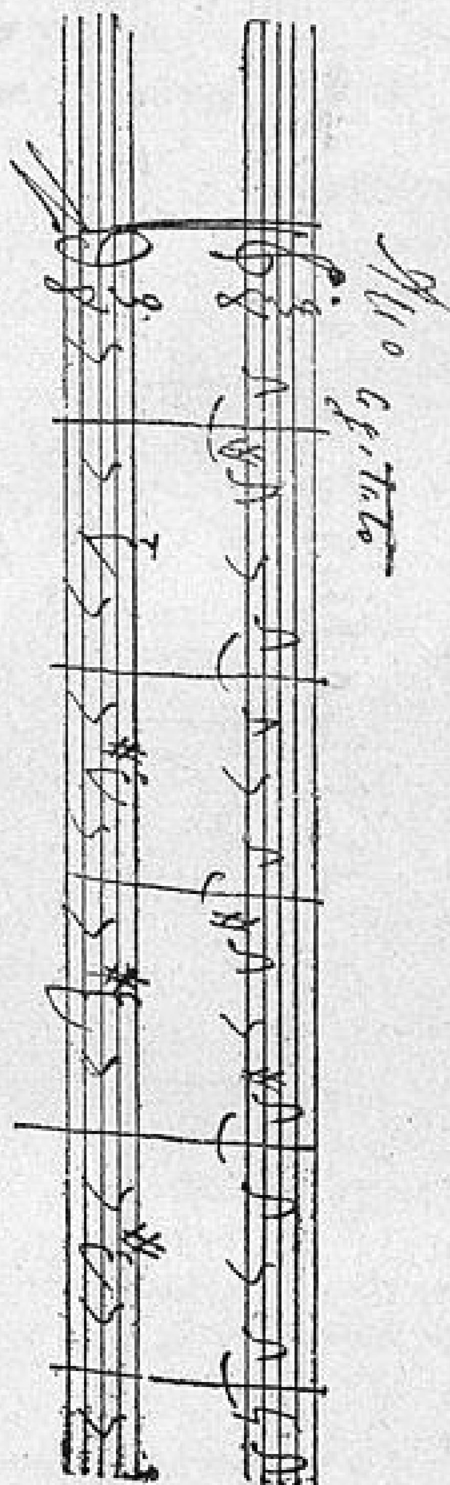


Fig. 107.—Auber (Daniel Francisco Esprit.) (Caen, 1782, † París, 1871.)—(Autógrafo y firma.)

Pero en la ópera cómica es donde principalmente empleaba el maestro su inagotable fecundidad con *La prometida* (1829), *Fra Diavolo* (1830), brillante cuadro trazado con mano hábil; *La embajadora; El dominó negro*, lindo *vaudeville*, realzado por preciosos *couplets; Los diamantes de la Corona* (1841) y *La parte del diablo* (1843). Con *Haydée* (1847) llegó á tomar los caracteres de un músico casi dramático. En 1867, el maestro escribió, y sus admiradores se empeñaron en aplaudir con entusiasmo, *El primer día de felicidad*. Tales son las principales obras de Auber, repertorio enorme de un músico que nadie pensaría en criticar si sus aficionados no hubiesen incurrido en la idea extravagante de querer considerarle como jefe de la escuela francesa, en una época en que existían Hérold, Halévy, Berlioz

y Feliciano David, y en que no había desaparecido el recuerdo de los antiguos maestros de la ópera cómica; momento en que comenzaban á brillar los maestros contemporáneos, á quienes admiramos todavía.

Menos distinguido que Auber, pero dotado de cierta sensibilidad conmovedora, con inagotable buen humor, alegría y franqueza de buena ley, aunque algo vulgares, Adolfo Adam (1803, † 1856) representa dentro del arte francés el *vaudeville* musical. Ningún músico fué más fecundo; por todas partes, desde la Opera hasta los teatros más insignificantes, cantó alegre y descuidado. Mostróse á veces gracioso y poético en bailes como *La hija del Danubio* (1836), *Giselle* (con Burgmuller, 1841) y *El corsario* (1856). Buscó la finura y el donaire en el género y la ópera cómica; tales son, en efecto, las cualidades de *El chalet* (1834), un acto que es su obra maestra; de *El torero* (1849), de *Giralda* (1850) y de *¡Si yo fuese rey!* (1852). Inspirándose en la musa popular, compuso *El postillón de Longjumeau* (1836), *El cervecero de Preston* (1838) y *La alhaja perdida* (1852).

Toda la cohorte de músicos amables y fáciles debía marchar sobre las huellas de Auber y de Adam: Clapisson (1808, † 1866), el primero de todos, después de los maestros, con *Fanchonnette* (1856); Mompou, un romántico á quien sólo le ha faltado conocer su arte; Amadeo de Beauplan (1796, † 1853), Teodoro Labarre (1805, † 1870), Alberto Grisar (1805, 1869), á quien una romanza, *La loca*, hizo célebre, pero que supo, por la alegría de su música, crearse un puesto aparte, con *Buenas noches, señor Pantalón*, y *Gilles raptor* (1848). Entre los imitadores de Halévy, debemos citar, además, á Niedermeyer (1802, † 1861), autor de *Stradella* (1837) y de *María Stuardo* (1844), que fué también un distinguido compositor religioso; M. Limnander de Nieuwenhave, nacido en 1814, belga, buen escritor musical, compuso para la Ópera Cómica *Los montenegrinos* (1849), y Maillart (1817, † 1871), autor de *Los dragones de Villars* (1836).

Aparte de estos tres últimos músicos, que tienen un va-

lor real, todos los que acabamos de citar tan rápidamente eran más bien compositores de romanzas, mejor ó peor in-



FIG. 108.—MEYERBEER (JACOBO). (Berlín, 1794, † París, 1864.)

tercaladas en óperas, que autores dramáticos; pero en Francia, la romanza traduce demasiado bien el genio nacional para no ocupar un puesto en el teatro.

Para completar este cuadro de la música francesa, tendríamos que descender hasta la opereta, que reina ya en la Opera Cómica con Adam, y hasta el *vaudeville* y los estribillos de Doche; pero un arte más noble nos llama con Jacobo Meyerbeer (Berlín, 1794, † París, 1864), un alemán que se tornó francés y compañero de estudios de Weber, un músico dotado de maravilloso poder escénico, y que intentó, á veces con fortuna, unir todas las escuelas y conciliar todos los géneros.

Meyerbeer no halló su verdadero camino desde los primeros pasos que dió en la carrera. Exclusivamente alemán en un principio, se estrenó con páginas, como *La hija de Jephté*, faltas de claridad, primera condición de toda obra lírica. Poco después, Meyerbeer marchó á Italia y sufrió la influencia rossiniana; simplificó su instrumentación, dió mayor flexibilidad á sus contornos melódicos y aprendió á escribir para las voces. *Semirámide riconosciuta* (1819), *Emma di Resburgo* (1820), *Margherita d'Anjou* (1822), *L'Esule di Granata* (1823) é *Il Crociato* (1825) fueron las obras principales de este período. *(Fig. 108.)*

Vino á París hacia 1826, y entonces cambió completamente de dirección su talento. Compuso, bajo la inspiración francesa, *Roberto el Diablo* (1831). A pesar de los grandes defectos, que hoy se manifiestan más claros que antes, á pesar de un italianismo exagerado, *Roberto el Diablo,* con sus actos tercero y quinto, aportó una nueva nota en música.

El músico que había escrito esta partitura era, á no dudarlo, un gran maestro. Así pareció también en 1836, cuando Meyerbeer dió *Los hugonotes*. Esta música *narrativa*, por decirlo así, llena de pasión, de calor, de vida, en la cual el color de la orquesta y la harmonía aumentaban el valor del pensamiento melódico; este drama punzante, moviéndose dentro de un cuadro trazado con mano firme, señalaba el punto culminante del antiguo arte melodramático de la ópera.

Meyerbeer debía elevarse más alto aún. En vez de la pasión amorosa, quiso pintar el amor de una madre y el fana-

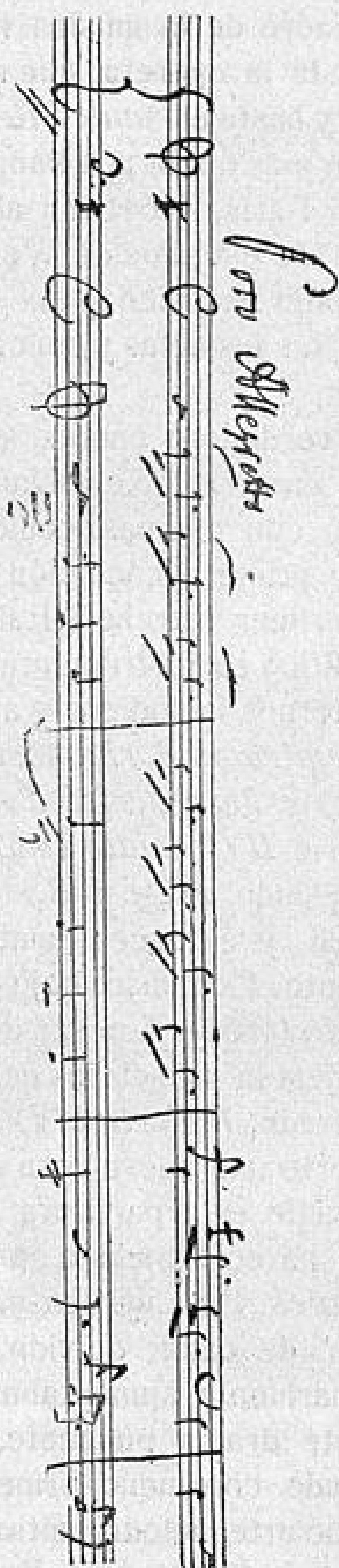


Fig. 109.—Autógrafo musical y firma de Meyerbeer.
(Biblioteca Nacional.—Red. 1/5.)

tismo de un profeta. Menos apasionada que *Los hugonotes*, *El profeta* es obra de inspiración más levantada y épica.

Después de estas dos obras magistrales, citaremos *La africana,* última partitura de Meyerbeer, ejecutada en la Ópera un año después de la muerte del autor, en 1865. En esta ópera había tornado el maestro á sus primeras aficiones italianas. Compuesta, desgraciadamente, sobre un poema mediano, *La africana* no tiene los grandes movimientos apasionados y dramáticos de *Los hugonotes* y de *El profeta;* pero jamás la imaginación melódica de Meyerbeer ha sido más rica, ni nunca su estilo más brillante. De vez en cuando, Meyerbeer reposaba escribiendo óperas cómicas, como *La Estrella del Norte,* que nosotros desecharíamos, á pesar del primero y tercer acto, pero no sucede lo mismo con *El pardon de Ploërmel*, partitura más pintoresca que dramática, pero de poesía encantadora y elegante fantasía.

Meyerbeer ha sido muy discutido, y lo será todavía, porque tal es la suerte de los eclécticos; pareció demasiado profundo á los aficionados de su tiempo, mientras que hoy es tachado de demasiado fácil; no hemos de fallar nosotros este proceso; todo lo que podemos decir de Meyerbeer, que ha cultivado todos los estilos y ensayado todas las formas, es que puede ser considerado como un maravilloso músico de transición entre las antiguas escuelas y las nuevas; despreciar obras como *Los hugonotes* y *El profeta* sería rasgar dos de las páginas más bellas de la historia de la música.

Mientras que el teatro se desarrollaba así en Francia en la Opera y en la Opera Cómica, nos colocábamos al lado de Alemania en el género sinfónico. Dos hombres de talento muy diverso, Héctor Berlioz (1803, † 1869) y Feliciano David (1810, † 1876), ofrecían al arte francés caminos casi inexplorados. Creaban en nuestro país la sinfonía, pero al modo francés; menos severa que el oratorio, menos agitada que el drama, la oda sinfónica y la sinfonía dramática de David y de Berlioz alcanzaban dentro de nuestro arte musical una nota no oída hasta ellos.

No seamos demasiado rigurosos para con los que fueron contrarios á Berlioz; no somos más prudentes hoy, y sucederá lo mismo siempre que un innovador aporte alguna idea nueva ó encuentre alguna forma desconocida; así es el público. La música es arte complejo, cuyas novedades asustan en un principio nuestro oído. Para hacer aceptable algo original ó inesperado, es necesaria cierta dosis de vulgaridad, la cual impulsa á perdonar al músico todos sus atrevimientos, y Berlioz no gustaba de semejantes concesiones. *(Figura 110.)*

Innovador apasionado, se arrojó Berlioz, desde sus primeros pasos, en el romanticismo musical y literario: Glück, Weber, Beethoven, Shakspeare, Byron y Hugo fueron sus dioses, sus *adoraciones*, como él mismo decía. Estando todavía aprendiendo escribió la *Sinfonía fantástica*, inspiración casi byroniana, y después *Haroldo en Italia* (1835). El

genio del maestro se fortalecía; Berlioz continuaba siendo romántico, pero menos vigoroso. Entonces comenzó el pe-



Fig. 110.—Berlioz (Héctor).
(Costa de San Andrés, 1803, † París, 1869.)

ríodo más brillante de su vida musical. Escribió el monumental *Requiem* para los funerales del general Damrémont 1839), la vibrante y amorosa sinfonía dramática de *Romeo y*

Julieta (1839) y, por último, esa obra admirable que casi pertenece al teatro y que es la traducción musical del *Fausto*, de Gœthe, *La condenación de Fausto* (1846). El alma del artista se acrisolaba; ya no era á Shakspeare, á Gœthe, á quienes Berlioz se dirigía: era á los sencillos y conmovedores cuadros del Evangelio; era al más puro, al más tierno, al más sereno de los poetas, á Virgilio. En *La infancia de Cristo* (1854) se hace pequeño é idílico este músico poderoso y sombrío; en *Los troyanos* alcanzó las grandezas del poeta de Mantua. *(Fig. 111.)*

Se ha dicho y repetido que Berlioz no comprendía nada del teatro, ni podía comprenderlo. En efecto: no gustaba de nuestras convenciones dramáticas; rara vez era equitativo para nuestros músicos, confundiendo fácilmente la ópera cómica con el *vaudeville;* pero, francamente, á este hombre que soñaba con Shakspeare y Gœthe y que resucitaba á Virgilio, debían parecerle algo mezquinas las habilidades dramáticas de Scribe. Cuando se haya dado á Berlioz el puesto que merece en el teatro, podrá saberse en Francia (pues los extranjeros lo saben ya hace tiempo) cuánta fantasía pintoresca hay en *Benvenuto Cellini* (1838); cuán tierna y graciosa es la ligera partitura de *Beatriz y Benedicto* (1862); qué tesoro de poesía, de verdadera melodía y de sentimiento dramático encierran *La toma de Troya,* que no ha sido representado nunca, y *Los troyanos en Cartago* (1863). Los aficionados de otros tiempos se han reído mucho; los oyentes del porvenir llorarán y admirarán; tal vez sean éstos los cándidos, pero su suerte valdrá más que la de aquellas gentes de talento.

Ardiente, batallador y á menudo injusto, Berlioz se atrajo muchos enemigos; pero aun en la época que más discutido estaba, su influencia fué inmensa. Por todas partes se encuentran hoy señales de este maestro potente, original, de rica instrumentación llena de colorido, en la cual todo es nuevo, inesperado y atrevido, si no feliz. Berlioz era algo orgulloso, pues pretendía ser continuador de Beethoven. No

FIG. 111.—AUTÓGRAFO MUSICAL Y FIRMA DE BERLIOZ.

(Red. 1/3.)

estaba completamente desacertado; pues si su obra no existiese, faltaría un eslabón á la cadena que une á los grandes maestros clásicos, como Beethoven y Weber, con los modernos, como Ricardo Wagner.

Feliciano David fué más dichoso que Berlioz; menos ambicioso, es verdad, y menos innovador. Su talento procede de Haydn, en *La creación* y en *Las estaciones*, más quizá que de ningún otro maestro. Fuera de su melodía, algo pobre, pero poética, su instrumentación es lo que absorbe toda la atención del público, por la riqueza, limpidez y variedad que encierra. El desarrollo sinfónico, siempre escrito sobre un ritmo simétrico, sobre una melodía cuyos contornos son fácilmente aprehensibles, no exige, para ser entendido, ni larga atención ni aptitudes especiales. David es un pintor en música, así que ha sobresalido en el género pintoresco. Después de un largo viaje por el Oriente, con los cuadros que habían herido su imaginación, creó un género especial, el *orientalismo* musical.

El desierto (1844) comenzó su éxito. La continuación no desmintió este brillante estreno, ni aun en las obras olvidadas hoy, como *El Edén* y *Moisés en el Sinaí*. La última obra sinfónica de David, *Cristóbal Colón*, con la escena del Océano, el nuevo mundo y el episodio del mar Indico, está á la altura de las mejores páginas de *El desierto. (Figura 112.)*

Feliciano David abordó el teatro con buena fortuna, no porque tuviese muy desarrollado el sentimiento dramático, sino porque la nitidez de su pensamiento y de su estilo tornaban accesible su música á los oídos más rebeldes. Se estrenó en el teatro con *La perla del Brasil* (1851); bien pronto *Herculano* (1859) probó en la Opera que el músico pintoresco era también artista de elevadas y expresivas tendencias; desgraciadamente, la frecuente imitación de los italianos, sobre todo de Donizetti, ha envejecido esta obra, que la escena de los cristianos y, principalmente, la bacanal, debieran salvar del olvido. La obra magistral de Feli-

ciano David fué, con *El desierto*, *Lalla Roukh* (1862), ópera cómica en dos actos. Esta partitura, sellada con una poesía penetrante y un lánguido color oriental, pertenece á las obras más notables de nuestra ópera cómica moderna.

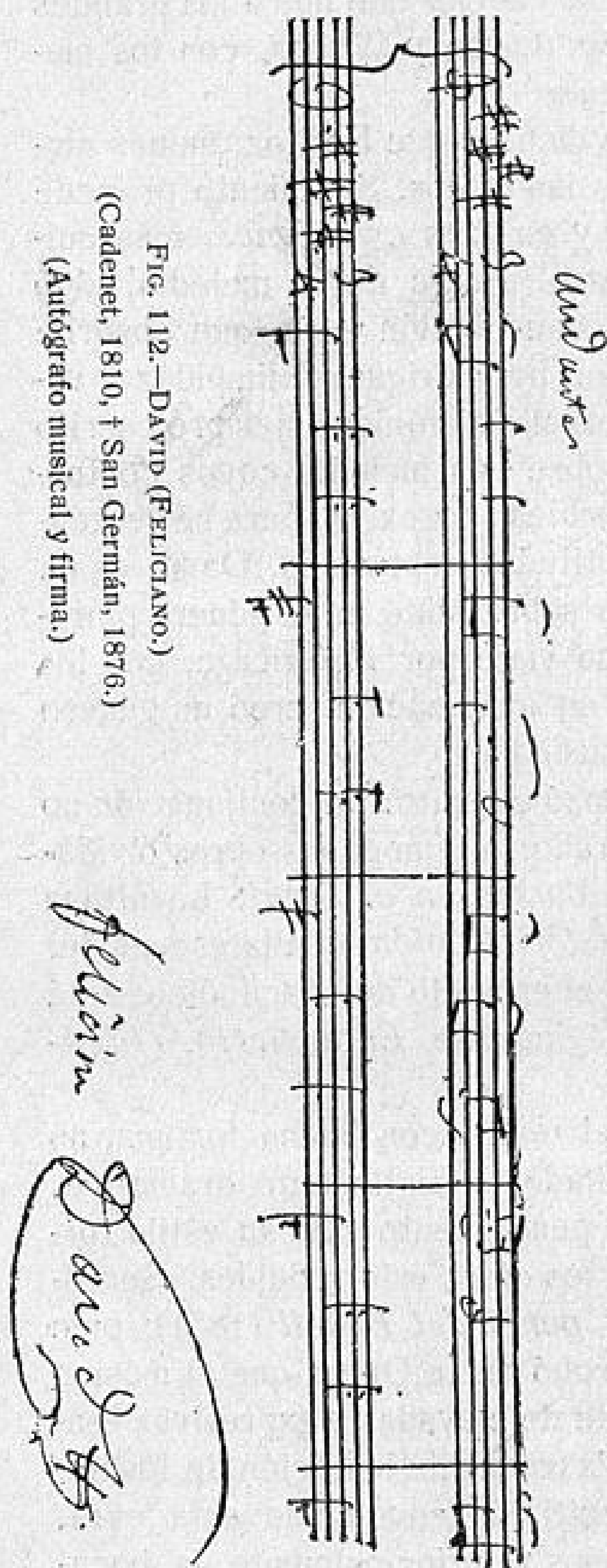


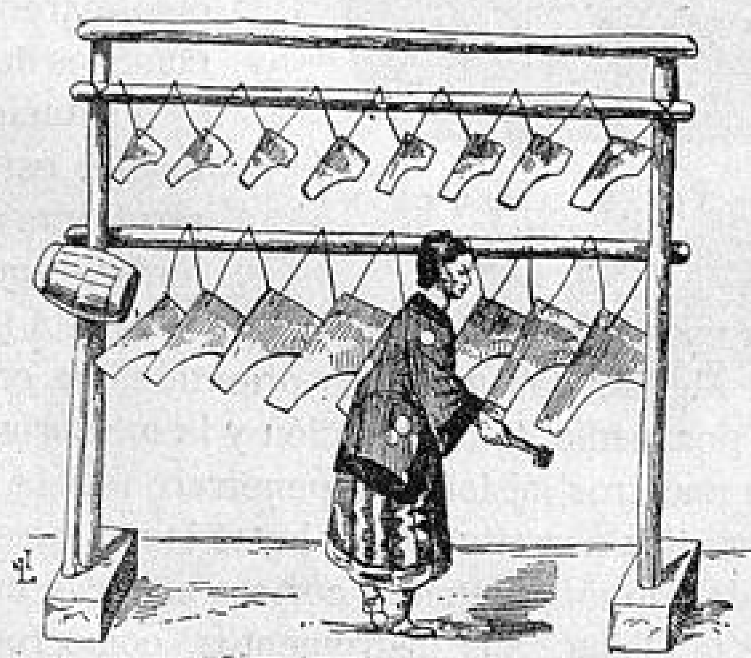
Fig. 112.—David (Feliciano.)
(Cadenet, 1810, † San Germán, 1876.)
(Autógrafo musical y firma.)

Hemos dejado aparte, en el curso de esta historia, la música de los árabes, indios y chinos, no porque sea inútil su conocimiento, sino porque el desarrollo que exige nos llevaría fuera de los límites de este compendio. Contentémonos con decir lo que es absolutamente indispensable, relativo al momento en que, bajo la influencia de Feliciano David, el orientalismo fué un género dentro del arte; al momento en que los compositores buscan colores nuevos en los ritmos é intervalos, extraños á nuestra lengua musical, que caracterizan la de los pueblos orientales.

La música oriental parece haber cambiado poco en el transcurso de los tiempos;



1 2



3

Fig. 113.—Instrumentos chinos.

1. Cheng.—2. Che.—3. Kin.

era antiguamente tal cual se la encuentra hoy. Mirándola con detención, se adquiere la certeza de que los orientales no hablan en música la misma lengua que nosotros; su escala musical consta de intervalos que no se emplean en la nuestra.

Parece que estos pueblos no conocieron la harmonía tal y como nosotros la comprendemos; si entonan varias notas juntas, no hay en esta polifonía embrionaria rastro alguno de arte debidamente constituído, como el nuestro.

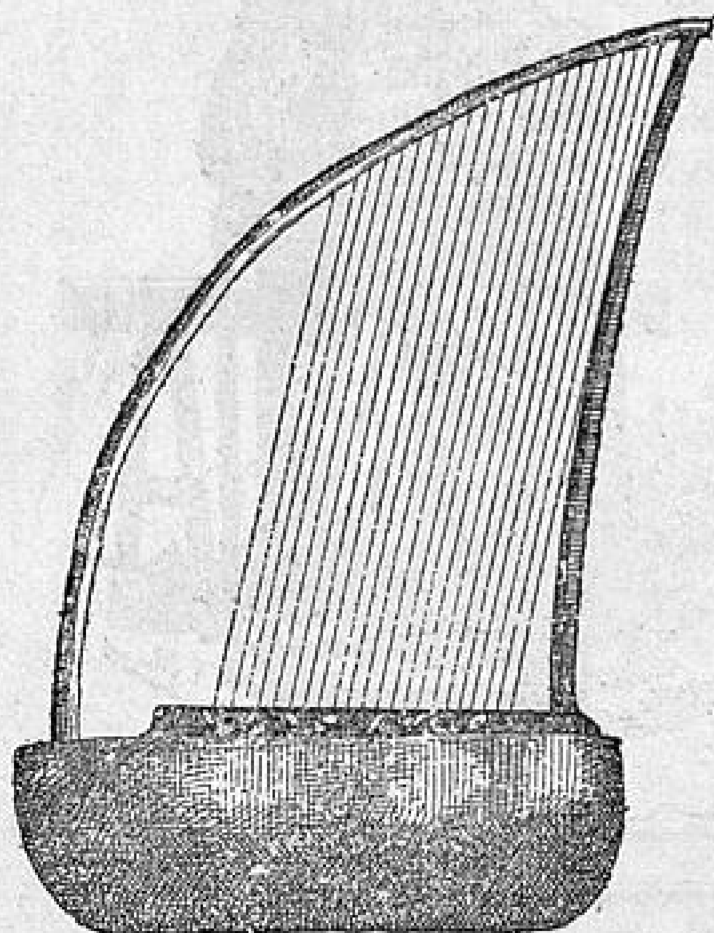


Fig. 114.—Kinan, arpa china. (Conservatorio de Bruselas.)

Entre estos pueblos, unos tienen cierta notación musical, como los armenios, chinos, indos y persas, mientras que otros carecen de ella, como los árabes; pero esta notación, cuando existe, está formada por letras ó trozos de letras, aproximándose algo á la escritura musical de los griegos ó á los neumas de la Edad Media. Las melodías orientales se conservan y transmiten por medio de la tradición y la memoria.

Cuando nuestros misioneros penetraron en la China, hallaron una música constituída por leyes inmutables. El padre Amyot ha dejado una Memoria curiosa sobre la música y los músicos de la China. Sus instrumentos, como todos los del mundo, pueden dividirse en instrumentos de cuerda, de viento y de percusión, siendo estos últimos múltiples y variados entre los chinos; gustan también de los instrumentos de nu-

merosas cuerdas, como el *takigato* ó el *ché*, que recuerda el salterio de la Edad Media y el tímpano de los cíngaros.

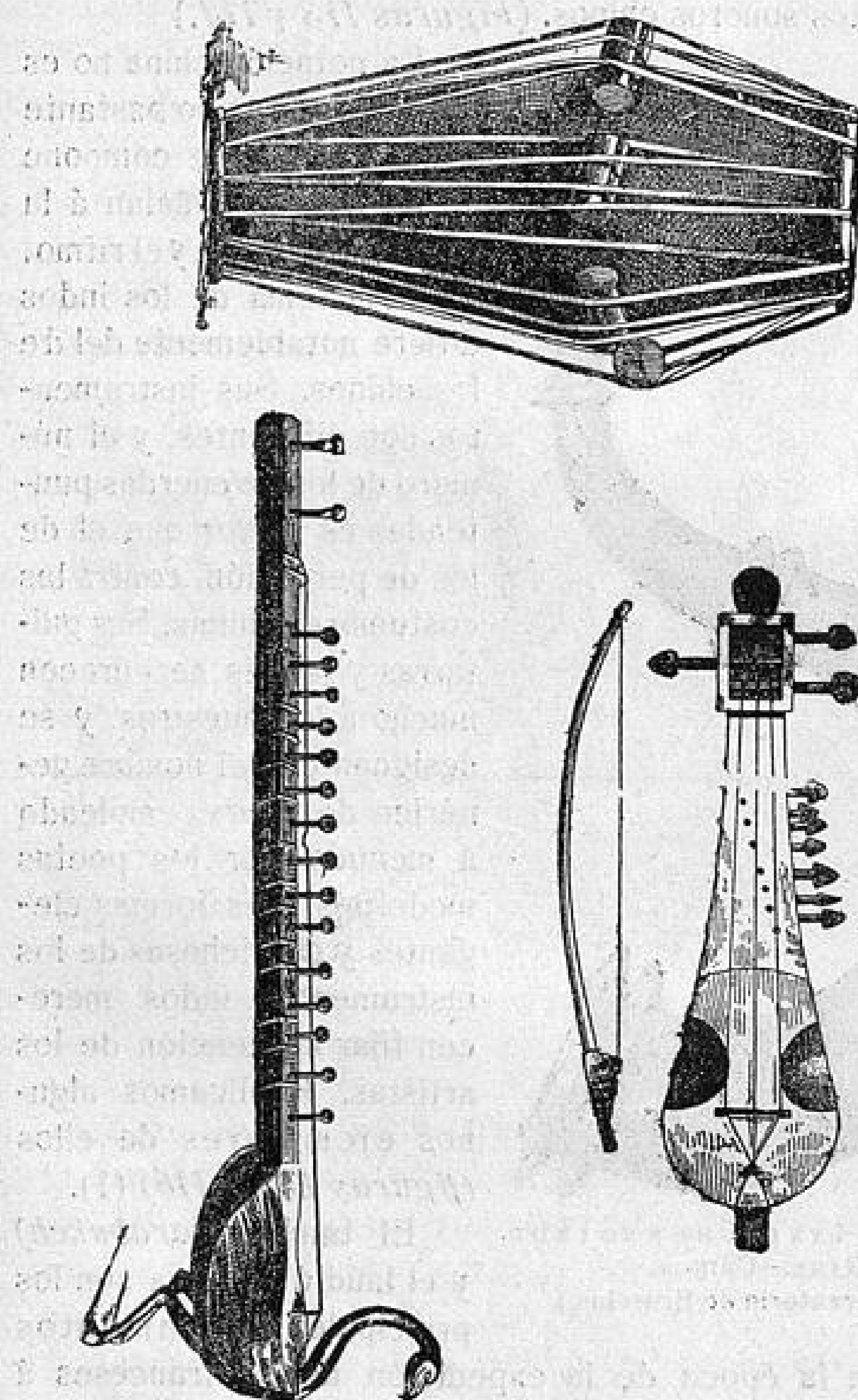


Fig. 115.—Instrumentos indos.—1. Tayud ó Mayuri.—2. Chicara.—3. Meridanga. (Conservatorio de Bruselas.)

Sus instrumentos de arco son numerosos, pero generalmente primitivos; en desquite, los chinos son ricos en instrumentos del género laúd ó guitarra. Entre los instrumentos de vien-

to, el *cheng*, de numerosos tubos, es sin duda el más interesante. Por lo demás, damos algunos dibujos de los principales agentes sonoros chinos. (*Figuras 113 y 114.*)

La notación china no es rudimentaria, sino bastante complicada, y se compone de letras que señalan á la vez la entonación y el ritmo.

El sistema de los indos difiere notablemente del de los chinos. Sus instrumentos son diferentes, y el número de los de cuerdas punteadas es mayor que el de los de percusión, contra las costumbres chinas. Sus guitarras y laúdes se parecen mucho á los nuestros, y se designan con el nombre genérico de *vinas*, empleado á menudo por los poetas modernos. Las formas elegantes y caprichosas de los instrumentos indos merecen fijar la atención de los artistas. Publicamos algunos ejemplares de ellos (*figuras 115 y 116*) (1).

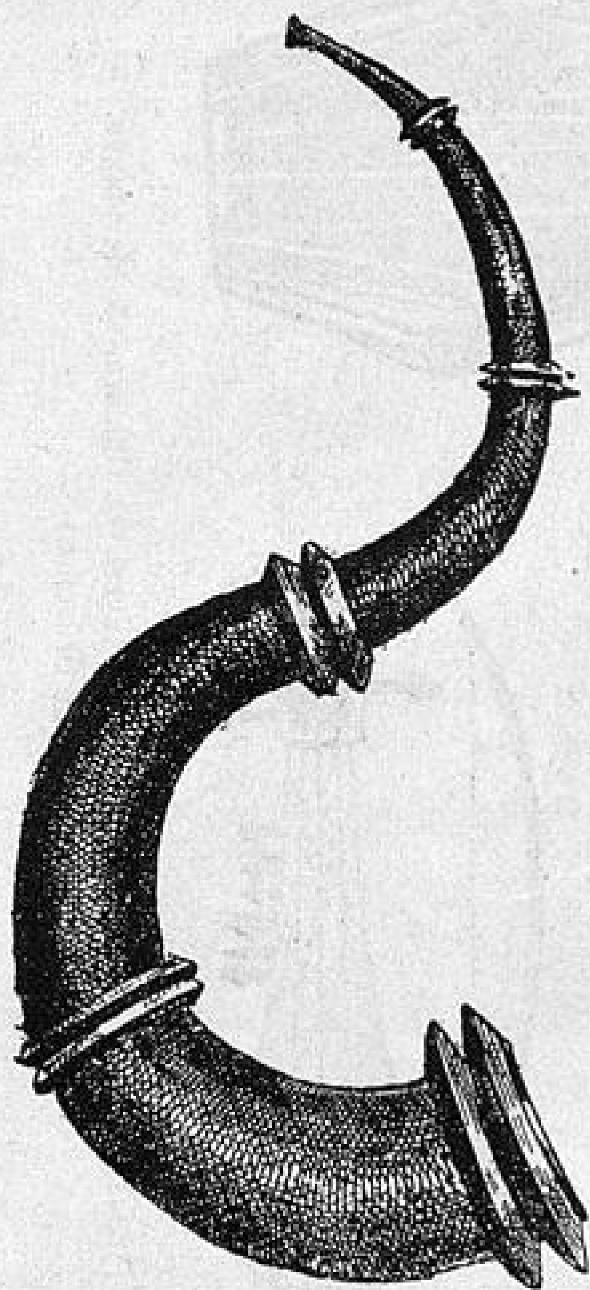


FIG. 116.—INSTRUMENTO INDO. RANA.—CRINGA. (Conservatorio de Bruselas.)

El tambor (*tarabukeh*) y el laúd ó guitarra son los principales instrumentos árabes. En la época de la expedición de los franceses á

(1) Para la música indostánica y los instrumentos chinos y japoneses, recomendamos el excelente Anuario del Conservatorio de Bruselas, de M. Mahillon, y *La música en el Japón*, de M. Kraus, Florencia, 1878, in 8.°

Egipto, Villoteau escribió sobre la música árabe antigua y moderna dos Memorias notables.

Los árabes carecen de notación, y sus melodías se conservan y propagan por la memoria y la tradición; sin embargo, esta música nos es más familiar que la de los indos y chinos. Durante las Cruzadas, nuestras relaciones con el Oriente no dejaron de influir en la música occidental; des-



Fig. 117.—Concierto árabe en el siglo XIII.
Mss. de las *Sesiones de Harriri*.—(Biblioteca Nacional.)

pués, los árabes, habiéndose aproximado á nosotros mediante España, dejaron señales profundas en el canto religioso y en el profano. Las melodías españolas deben á los árabes su morbidez de entonación y de ritmo, que las hacen tan características. *(Figuras 117, 118, 119 y 120.)*

Después de un corto viaje alrededor del mundo, volvemos á Europa; pero aquí también encontramos pueblos cuyos extraños ritmos y cuyas melodías de singular tonalidad revelan un origen oriental. Citemos, en primer término, á los húngaros y cíngaros, cuyas *rapsodias y czcsardas*, tan

pronto lánguidas y tiernas como enloquecedoras por sus ritmos, se distinguen fácilmente de los cantos de nuestra música.

A estos cantos primitivos, nuevos por los ritmos y por



FIG. 118.—INSTRUMENTOS ÁRABES.
1. Tarabukeh.—2. Eoud.—3. Tambor ó guitarra Bourzouk.

las formas de la melodía, los músicos modernos han pedido, de treinta años á esta parte, colores todavía desconocidos para enriquecer sus paletas. Hasta Feliciano David, sólo España había sido puesta á contribución.

Desde hace algunos años, estos graciosos ritmos y estas melodías originales, que aparecen en nuestra música cual palabras extrañas en nuestra lengua, están muy de moda. Se ha usado y casi abusado del Oriente, de España y de los tcheques, de los húngaros, de los bohemios y de los cíngaros.

Después de esta corta excursión por la etnografía musical, volvamos á nuestros músicos franceses, y citemos, para terminar este período, dos artistas de talento diferente, pero de pluma delicada y fina y de elegante estilo: Onslow (1784, † 1852) y Reber (1807, † 1880). Onslow fué en el teatro un compositor frío y de poca imaginación; pero sus obras instrumentales de concierto y de cámara son interesantes. Músico instruído y correcto, de fino y distinguido talento, Reber no se lanzó á la sinfonía dramática y pintoresca, sino que tomó por modelo á los maestros del pasado: en el concierto, á Haydn y Morzat; en el teatro, á Grétry y á nuestros antiguos músicos franceses. Sus óperas cómicas, *La Nochebuena* y *El tío Gallard*, sus sinfonías y su música de cámara son obras de segundo orden, pero fina y elegantemente escritas, las cuales continuarán durante mucho tiempo mereciendo el aprecio de los amantes del arte correctamente escrito y sensibles á todas las delicadezas del más puro estilo.

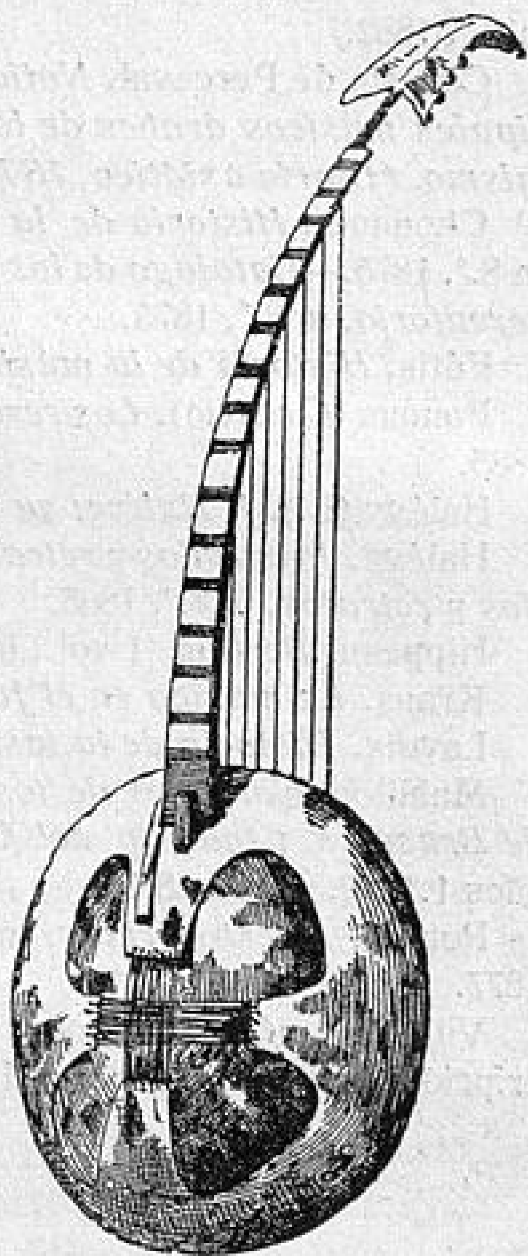


Fig. 119.
Arpa de los negros del África.

Adam (Ad.). *Recuerdos de un músico,* in 8.°, 1857.—*Últimos recuerdos de un músico,* in 8.°, 1859.

Azevedo. *Feliciano David,* in 8.°, 1865.

Berlioz. *Memorias,* in 8.°, 1870.—*Correspondencia inédita,* con Noticia M. D. Bernard, 2.ª edición, 1879.—*Cartas íntimas,* in 8.°, 1882.

Caussin de Perceval. *Noticias anecdóticas sobre los principales músicos árabes de los tres primeros siglos del islamismo. (Diario asiático, 1873.)*

Chouquet. *Historia de la música dramática en Francia,* in 8.°, 1873.—*Catálogo de los instrumentos del Museo del Conservatorio,* in 8.°, 1875.

Fétis. *Historia de la música,* tomo 1.°

Fouque (Octavio). *Los revolucionarios de la música,* in 8.°, 1883.

Halévy (L.). *J. Halévy: su vida y sus obras,* in 8.°, 1862.

Halévy. *Recuerdos y retratos,* in 8.°, 1860.—*Últimos recuerdos y retratos,* in 8.°, 1863.

Hippeau. *Berlioz,* 1 vol., in 4.°, 1873.

Kraus. *La música en el Japón,* in 8.°, 1878.

Lavoix. *Historia de la instrumentación.*

Mahillon. *Catálogo de los instrumentos del Conservatorio de Bruselas. (Anuario del Conservatorio Real de Bruselas,* años 1.° y 2.°, 1877-1878.)

Pougin. *Alberto Grisar,* in 12.°, 1870.—*Adolfo Adam,* in 8.°, 1877.

Villoteau. *Memoria sobre la música de los árabes.* (Descripción del Egipto, tomos VIII y XIV.)

CONCLUSIÓN

LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA

La sinfonía y el drama: melodía, harmonía, instrumentos é instrumentación. —*Maestros contemporáneos:* Alemania (R. Wagner); Italia, Francia, España, Bélgica é Inglaterra.—La opereta y el romance; el público, los conciertos populares y el orfeón.—*Última palabra.*

Hemos hablado varias veces, en el curso de este compendio, de arte moderno, de escuela nueva y de período de transición; pero, en suma, no hemos dicho lo que era esta evolución musical, que se deja sentir en todos los géneros de música. Cada capítulo de este libro, desde la antigüedad hasta nuestros días, ha mostrado las diversas peripecias por que había pasado nuestro arte antes de llegar al punto en que hoy se encuentra. Ya es tiempo de describir, por decirlo así, esta evolución, á que tantas veces hemos aludido.

Hablando el lenguaje de los filósofos, diremos que la música, de subjetiva que era, tiende á convertirse en objetiva; es decir, que ya no busca, como otras veces, la producción de una sensación vaga, de un simple placer del oído, sino que trata de precisar esta sensación, de producir la impresión de un espectáculo definido, de expresar una pasión ó un sentimiento.

En la sinfonía es donde más se nota esta evolución, pues

en el teatro, la música, ayudada por las palabras, ha expresado ó querido expresar siempre un sentimiento cualquiera. Muy al contrario de lo que ocurre con la sinfonía, la cual, á principios del siglo XVIII, no era más que una reunión de sonidos más ó menos hábilmente combinados; luego, con Haydn, agranda su esfera sin otra ambición que ser una página de música pura y perfecta. Ya Mozart es más preciso; después viene Beethoven, el cual añade á varias de sus sinfonías un programa, ó cuando menos un título que explique desde luego su asunto; esto no bastó al maestro, por lo cual añadió palabras, componiendo así la *sinfonía con coros*. Se ha dado un gran paso. Los sucesores de Haydn, Mozart, Beethoven, Berlioz, Mendelssohn y Schumann van á unir definitivamente el teatro á la sinfonía. Esta invasión del drama en la sinfonía, ¿es un bien ó un mal? Nosotros no tenemos para qué fallar semejante cuestión; es un hecho, y nada más.

Pero una consecuencia natural de este mismo hecho es la invasión de la sinfonía en el drama. El teatro atrae hacia sí todas las fuerzas, duplicando su poder mediante la asociación de los instrumentos tratados sinfónicamente. Éstos, gracias á la variedad de sus tintes sonoros y á la diversa expresión de sus timbres, toman parte en la acción cual personajes, en vez de permanecer siendo, como en otro tiempo, simples acompañantes de la voz humana. No es la inspiración de un compositor de genio ni el capricho de la moda lo que ha producido esta unión de la sinfonía con el drama, y viceversa, sino la fuerza misma de las cosas. Esta evolución es la consecuencia necesaria de todos los hechos que hemos expuesto desde los comienzos de la historia de la música.

Cada rama de nuestro arte ha sufrido semejante transformación. La melodía tiende á buscar nuevas entonaciones y á rejuvenecer sus ritmos; altérase, pues, la antigua simetría clásica y se la reemplaza con una simetría *asimétrica*, por decirlo así.

Mucho se ha hablado, y se hablará todavía, del *Leit motiv* muy empleado en la música moderna, sobre todo, por los

maestros de la escuela alemana. El *Leit motiv* (motivo conductor), llamado también *melodía madre,* consiste en una frase melódica que viene como á representar un personaje del drama. Modulada, transformada de mil maneras, en su ritmo, en su instrumentación y en su harmonía, esta melodía cambia de expresión, de sentido y de color, según las peripecias de la acción, según los diferentes sentimientos y pasiones del héroe, cuya personificación musical es en cierto modo, á pesar de permanecer la misma para quien sabe escuchar. El *Leit motiv* no es de invención nueva, sino que se encuentran rastros evidentes de él en Méhul, en Beethoven, en Meyerbeer y, sobre todo, en Berlioz.

Como se había transformado á mediados de la Edad Media, la harmonía se transforma hoy. Antes, el músico que escribía sonidos simultáneos, es decir, harmonía, proponíase hacer experimentar al auditorio la sensación del reposo. Cuando este reposo era fugitivo, se le llamaba *semicadencia,* y cuando era completo, *cadencia.* La disonancia tenía por principal utilidad el hacer más dulce el reposo de la consonancia, después de haberla hecho desear. Hoy la harmonía, más nerviosa (alguien dice más enervante), retrasa todo lo posible el reposo consonante; deja nuestro oído en una especie de inquietud, que tiene algo de dulce y conmovedora; una nota retrasada, separándose como á disgusto del acorde precedente, es para nosotros una irritación, que tiene su encanto; arrancado, al contrario, á una harmonía no escuchada aún, hace que se la presienta, y semejante espera produce una emoción. Lo mismo en las más grandes óperas que hasta en la simple canción, hállanse por todas partes estas tendencias, que ya hemos señalado en el siglo último, y que se acentúan cada día más. A ellas pueden atribuirse también las modulaciones frecuentes, es decir, los cambios de tono, que forman hoy parte de la lengua musical corriente, de la cual no hacían antes más que una excepción. En resumen, de consonante que era, la harmonía tiende á convertirse en disonante.

Añádase á esto que en otro tiempo era posible separar

la melodía de su acompañamiento, mientras que hoy apenas se concibe la una sin el otro. Los músicos unen la melodía á la harmonía por lazo tan indisoluble, que frecuentemente no está completa la idea hasta que ambas partes se hallan, por decirlo así, soldadas la una en la otra. En estas condiciones, para ser oída y comprendida, la música requiere mayor educación de oído y mucha atención; pero el gusto del público se transforma también cada día, á pesar de su propia resistencia y como contra su voluntad, lo cual explica fácilmente cómo algunos músicos, que parecían casi bárbaros hace un cuarto de siglo apenas, se han tornado después clásicos.

Tal es, á grandes rasgos expuesto, el carácter de la música moderna; pero ya es tiempo de hablar algo de los instrumentos, que hemos abandonado á fines del siglo XVI. Los progresos de la construcción material de los mismos no han dejado de influir en las variaciones de su empleo, en el teatro como en el concierto.

Mientras que nosotros seguíamos las peripecias de la historia, formábase la orquesta, y cada instrumento se perfeccionaba, tornándose, no solamente más manuable, más sonoro y flexible, sino también más propio para enriquecer y aumentar esa masa imponente de la orquesta que sólo se suele comparar á un instrumento de múltiples registros y variados timbres; la diestra unión y oposición de estos timbres constituyen el moderno arte de la instrumentación, de que ya hemos hablado antes.

Se distinguen dos clases de orquesta: la orquesta de teatro y de sinfonía, y la militar. La orquesta de sinfonía se parece mucho á la de teatro, diferenciándose únicamente en el modo como los instrumentos son agrupados y tratados. En cambio, se distinguen en la orquesta militar la harmonía y la charanga. En la harmonía, además de los instrumentos de cobre, se emplean los clarinetes, las flautas, los oboes, los fagotes, en una palabra, todos los instrumentos de madera, más los saxofones. La charanga sólo admite trompetas, trompas, cornetas, trombones, bugles, saxhorns, tubas, etc.

Llámase partitura á la disposición que el compositor da á todos los elementos vocales é instrumentales en el manuscrito. No siempre emplea todos los agentes sonoros que de-

FIG. 120.—LA PARTITURA MODERNA.

signa; pero las combinaciones pueden variar hasta lo infinito. Una página muy moderna de partitura *(fig. 120)*, tomada de una de las obras de nuestros jóvenes maestros y reproducida según su manuscrito, dirá más al lector que todos nues-

tros comentarios. A veces todas las fuerzas de la orquesta, distribuídas en diversos grupos, se emplean juntas, cómo en la marcha de *El profeta*, de Meyerbeer; el final del segundo acto de *La Estrella del Norte* y, sobre todo, *El Tuba mirum* del *Requiem* de Berlioz. Pero véanse en la orquesta los instrumentos clasificados según las familias, los timbres y los géneros; que el director levante la batuta, y la materia tomará vida. Las cuerdas van á llorar; la madera, á gemir y suspirar, y el metal, á rugir y á amenazar. Desde la Edad Media, apenas se ha aumentado el número de grupos sonoros y las divisiones generales han permanecido casi idénticas; pero la mayor parte de los instrumentos han sufrido profundas transformaciones.



Fig. 121.—Contrabajo.—Violón.—Violín.

Dirijamos una mirada sobre la orquesta moderna de sinfonía y de drama, sobre ese ejército que, desde fines del siglo pasado, ha entrado victoriosamente en el arte musical. He aquí ocupando el primer lugar, el centro estratégico de la orquesta, la masa de instrumentos de cuerda; es decir, el cuarteto, compuesto de violines, violas, violoncelos y contrabajos; decimos cuarteto siguiendo la expresión consagrada; pero, en realidad, como los violines están divididos generalmente en dos partes, el todo forma un quinteto; esta masa, llamada de cuerda, es la que sostiene todo el edificio instrumental, y cuya voz llena, elocuente y vibrante, vivifica la orquesta. *(Fig. 121.)*

Tal era en los siglos XVI y XVII el violín, y tal sigue siendo todavía hoy, bien que los aficionados prefieran los *Stra-*

divarius á los instrumentos modernos. En cambio, el violoncello, inventado á principios del siglo XVIII por el padre Tardieu de Tarascon, ha reemplazado las antiguas violas; y, á partir de 1706, el contrabajo ha sustituído los bajos de viola, cuya voz era demasiado débil para las necesidades de la música moderna, que comenzaba á formarse.

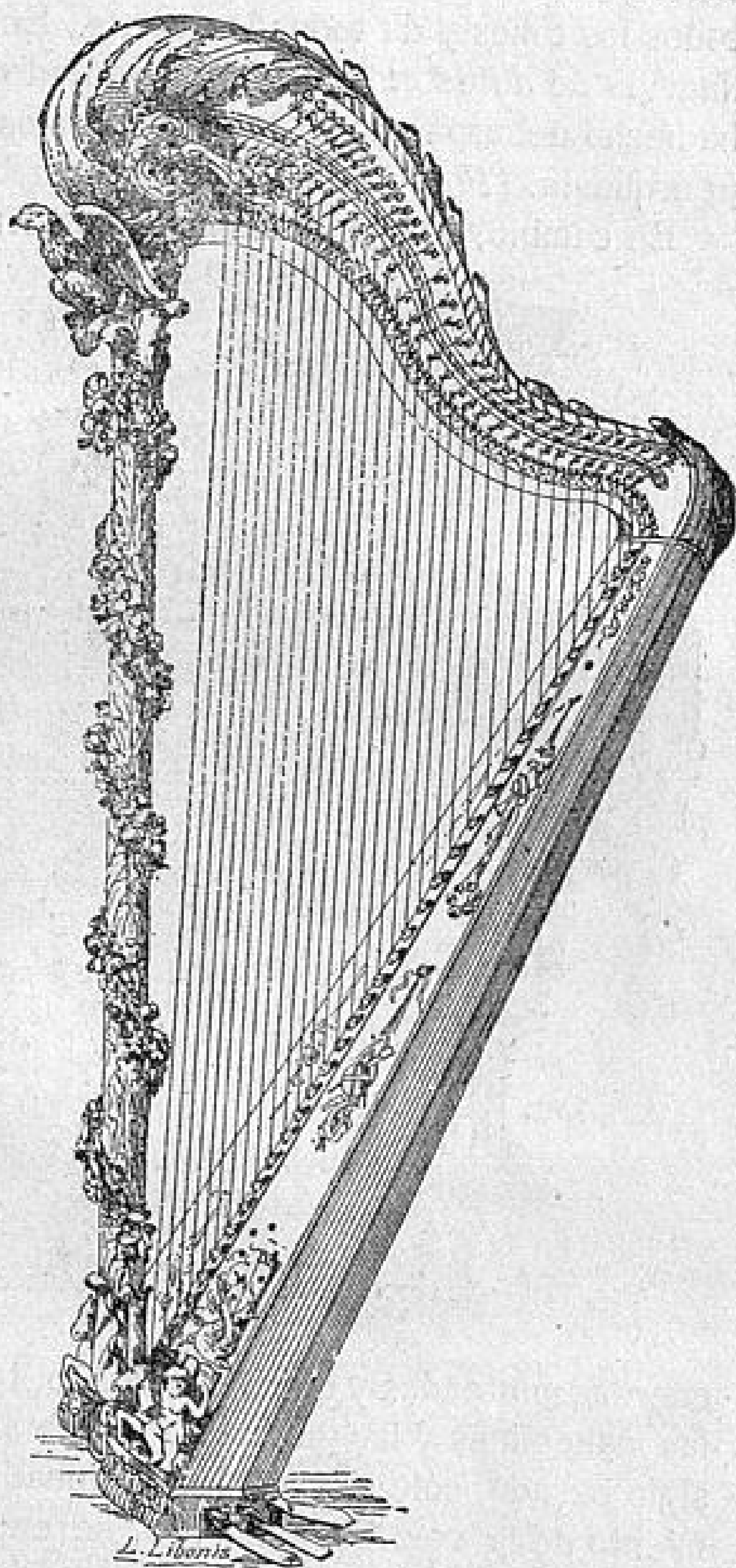


Fig. 122.—Arpa de María Antonieta.
(Sistema Nadermann.—Museo del Conservatorio.)

Pero junto á esta masa imponente de los instrumentos de arco, el arpa, con su sonoridad poética y aérea, viene á dar alas á la instrumentación. Encerrada durante mucho tiempo en estrechos límites, el arpa ha tomado poderoso impulso en el siglo pasado. Gracias á las ingeniosas invenciones de Cousineau, de Nadermann y sobre todo del notable cons-

tructor Sebastián Erard, este instrumento dispone hoy de todos los tonos y da todas las notas. En efecto, el sistema llamado de *doble movimiento,* inventado en 1801 por Erard, ha hecho del arpa uno de los más hermosos instrumentos de la orquesta. *(Fig. 122.)*

En cambio, hemos abandonado los otros instrumentos de

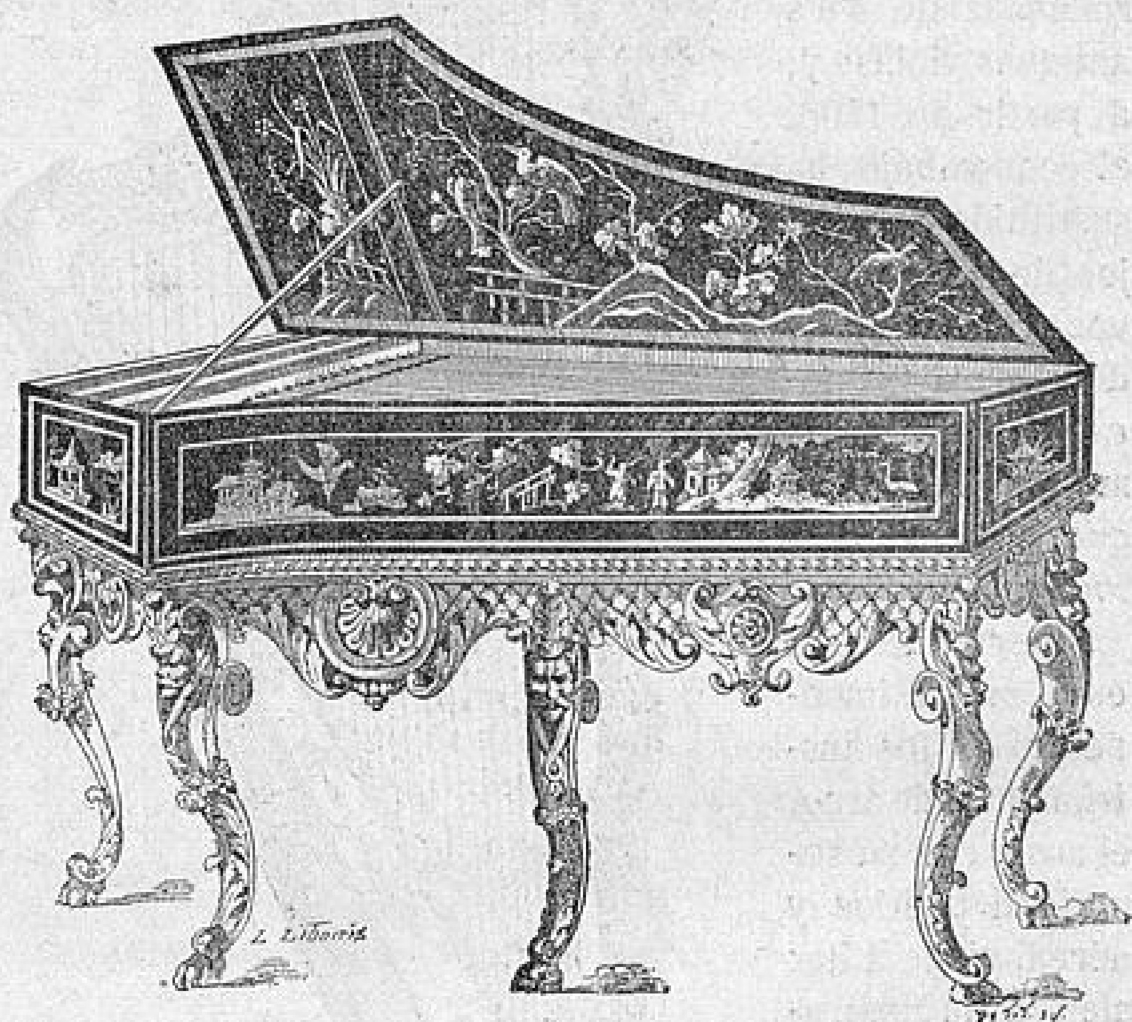


FIG. 123.—CLAVICORDIO DE RUCKERS. (Museo del Conservatorio.)

cuerdas punteadas y tamaño pequeño, tales como los laúdes, las mandolinas y las guitarras. Desde la segunda mitad del siglo pasado, sólo sirven á los aficionados para el acompañamiento de la voz. Sin embargo, se encuentra la mandolina en la famosa serenata de *Don Juan,* de Mozart, la guitarra en *El barbero de Sevilla,* de Rossini, etc. Recientemente, M. Delibes ha empleado la mandolina en la música escrita para el drama de Víctor Hugo, *El rey se divierte,* y R. Wag-

ner, una especie de laúd en *Los maestros cantores de Nuremberg.*

Sin formar precisamente parte de la orquesta, el piano es el más extendido de los instrumentos de cuerda. Clavicordio en el siglo XV, espineta ó virginal en el XVI, fué per-

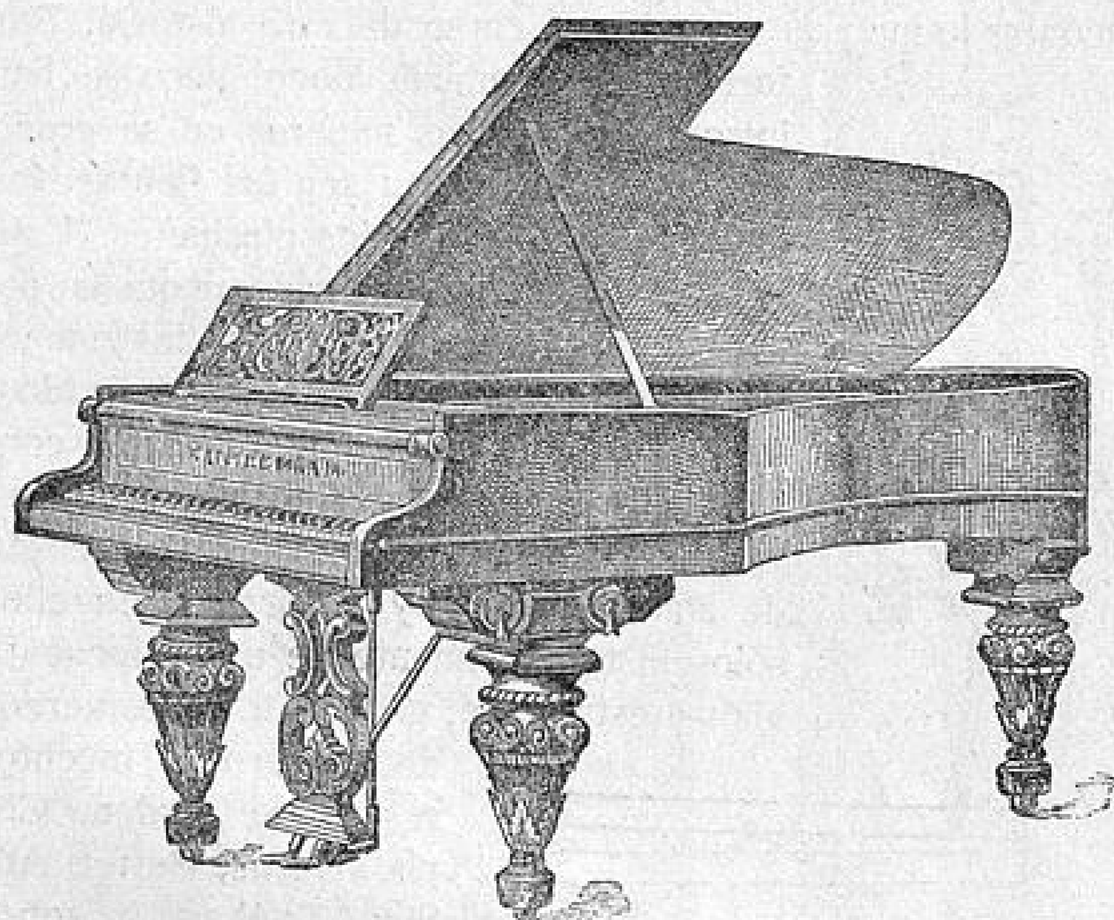


FIG. 124.—PIANO DE COLA MODERNO.

feccionado por los Ruckers, de Amberes, en los siglos XVII y XVIII, por Pascual Taskin, en Francia (1730-1793), etc., y se convirtió en clavicordio *(fig. 123)*, cuyas cuerdas se frotan con una especie de plectro; pero en la primera mitad del siglo XVIII, Cristóforo, en Florencia, Mario, en París, y Gottlob Schœter, en Sajonia, idearon herir las cuerdas del clavicordio por medio de martillos; esta invención se aplicó á los primeros *pianos forte* que se fabricaron por Silbermann, de Freyberg, hacia 1730. A fines del siglo pasado, Sebastián y Pedro Erard inventaron el mecanismo del escape, dando

más flexibilidad, soltura y solidez al martillo. Desde este momento, cada día surgió un nuevo perfeccionamiento del piano. *(Figuras 124 y 125.)*

Mirad en medio de la orquesta esos pequeños instrumentos rodeados y como defendidos por los de cuerda. Fuera de algunos que son nuevos, podéis reconocerlos por haberlos encontrado muchas veces en el curso de esta historia. Sus formas han cambiado poco, pero se han introducido muchas mejoras en su precisión y en su timbre: son las flautas, los oboes, los fagotes y los clarinetes. Este grupo, al cual se denomina pequeña orquesta, representa en la paleta instrumental los colores tiernos, finos y delicados; su papel en la expresión dramática consiste en traducir los sentimientos más complejos. Pero esta flexibilidad y precisión de sonidos que hoy admiramos en ellos sólo existen realmente de unos cincuenta años á esta parte, gracias á los esfuerzos de numerosos inventores, como Gordon, Coche, Dorus, Buffet, Ad. Sax, Triébert y, sobre todo, Teobaldo Boehm, que ha encontrado, hacia 1831, la ley del taladro racional de los conductos; su flauta cilíndrica, inventada en 1846, pasa por una obra maestra de este género. *(Fig. 126.)*

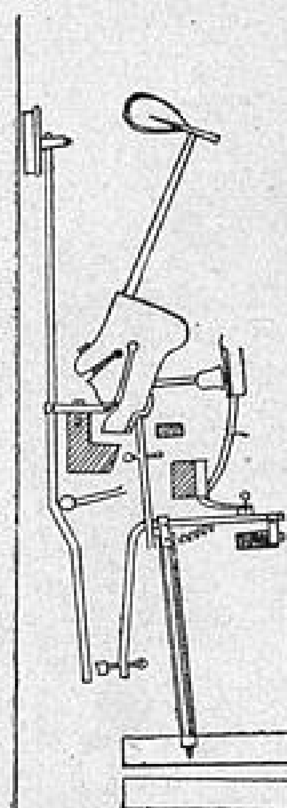


Fig. 125.
Mecanismo moderno del piano.
(Sistema Chickering.)

No sólo las flautas han aprovechado las invenciones de Boehm, sino también los oboes, á los cuales viene á unirse el corno inglés, de triste y dulce sonido, inventado en el siglo xviii por Juan Ferlandis y perfeccionado por Triébert, y el fagot, que conocemos desde 1539. *(Fig. 127.)*

Pero al lado de las flautas, de los oboes, etc., una de las voces más bellas de la orquesta es la del clarinete, profunda

y conmovedora. El clarinete, instrumento moderno, fué inventado en 1691 por C. Denner, y apareció en Francia en 1755. En 1777, un constructor llamado Horn construyó un clarinete grave de su invención, al que llamó *cor de basset*, y fué empleado por Mozart. Este instrumento se reemplazó bien pronto por el clarinete alto de Iwan Muller. En 1830, el fabricante Buffet construyó el clarinete bajo, de que Meyerbeer se ha servido en el quinto acto de *Los hugonotes*, el cual, perfeccionado por Sax, se usa hoy en nuestras orquestas. En 1844, Buffet reemplazó el antiguo clarinete de trece llaves por el clarinete moderno, basado sobre los principios de Boehm. *(Figura 128.)*

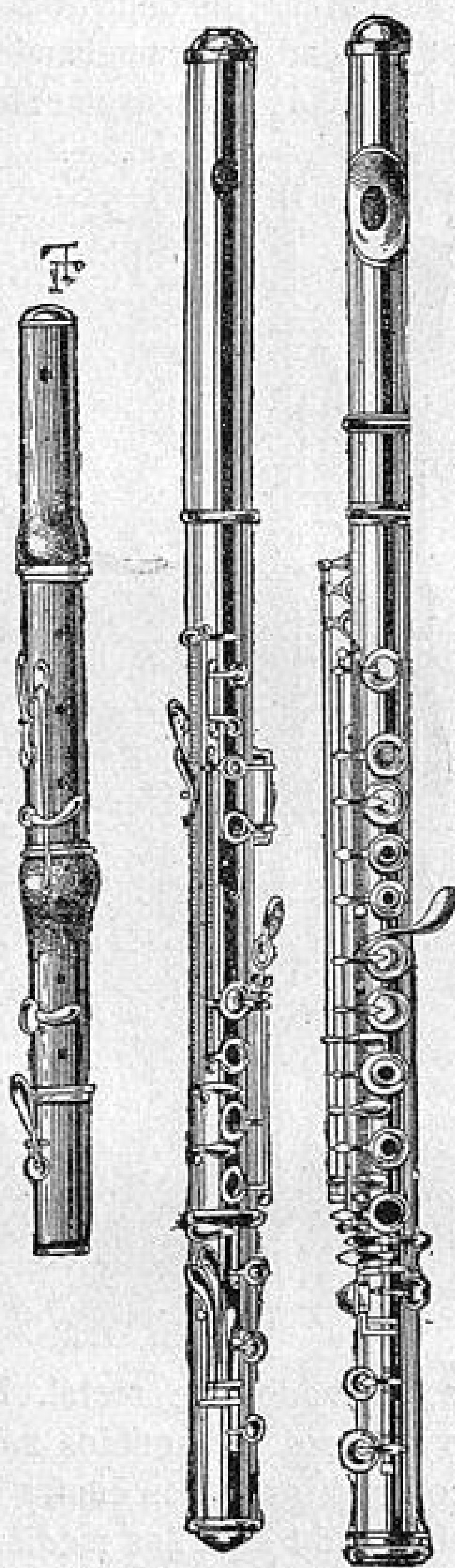


FIG. 126.
1. Flauta de cinco llaves ó flauta Tulon.—2. Flauta Dorus (sistema Boehm.)—3. Flauta Boehm (cilíndrica.)

Menos empleados que los clarinetes, los saxofones, inventados por Adolfo Sax en 1840, tienen, sin embargo, derecho de ciudadanía en la orquesta, por haber sido utilizados por maestros como Meyerbeer, en *La africana*, y M. Ambrosio Thomas, en *Hamlet*. El timbre lleno y dulce del saxofón, con un tinte particular de resignación y tristeza, lo hacen eminentemente propio para la expresión dramática; sin embargo, en las ban-

das militares es donde los saxofones, dispuestos desde el bajo al soprano, es decir, desde el grave al agudo, prestan mayor utilidad, desempeñando en este caso, con los clarinetes, el papel de los instrumentos de cuerda, contrastando por su sonoridad suavísima con los tonos monócromos de la masa de metal. *(Fig. 129.)*

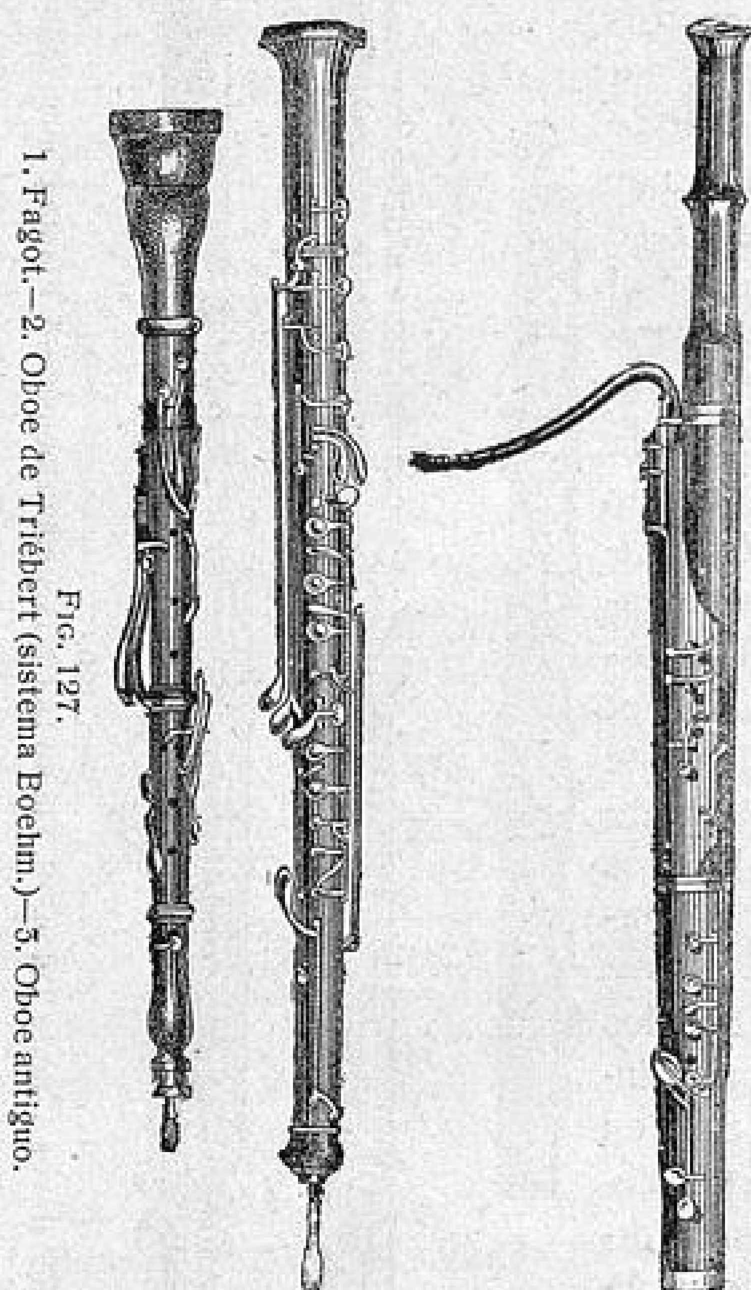


Fig. 127.
1. Fagot.—2. Oboe de Triébert (sistema Boehm.)—3. Oboe antiguo.

Al lado de estos instrumentos están agrupados los de metal, ruidosos y brillantes, que representan en la orquesta el elemento vigoroso y marcial, con su potente voz, que á la vez que presta vivos colores á la paleta orquestal, sabe producir también sonidos dulces y llenos, á un tiempo, de noble y magnífico efecto.

Podría escribirse un libro con la historia de las transformaciones sucesivas de los instrumentos de viento, llamados de metal. En efecto: los tubos producen cierto número de sonidos naturales, pero que no bastan á los compositores, los cuales han hallado otros *artificiales*, ora alargando aquéllos mediante correderas, ora valiéndose de llaves, cilindros ó pistones. Los pistones fueron inventados por Stoelzel, en 1813. Un último perfeccionamiento, llamado de los *tubos independientes*, es debido á Adolfo Sax.

A pesar de estas invenciones, los compositores, aunque empleando los instrumentos nuevos de llaves ó de pistones, tienden á conservar los denominados naturales, á causa de la belleza de sus timbres.

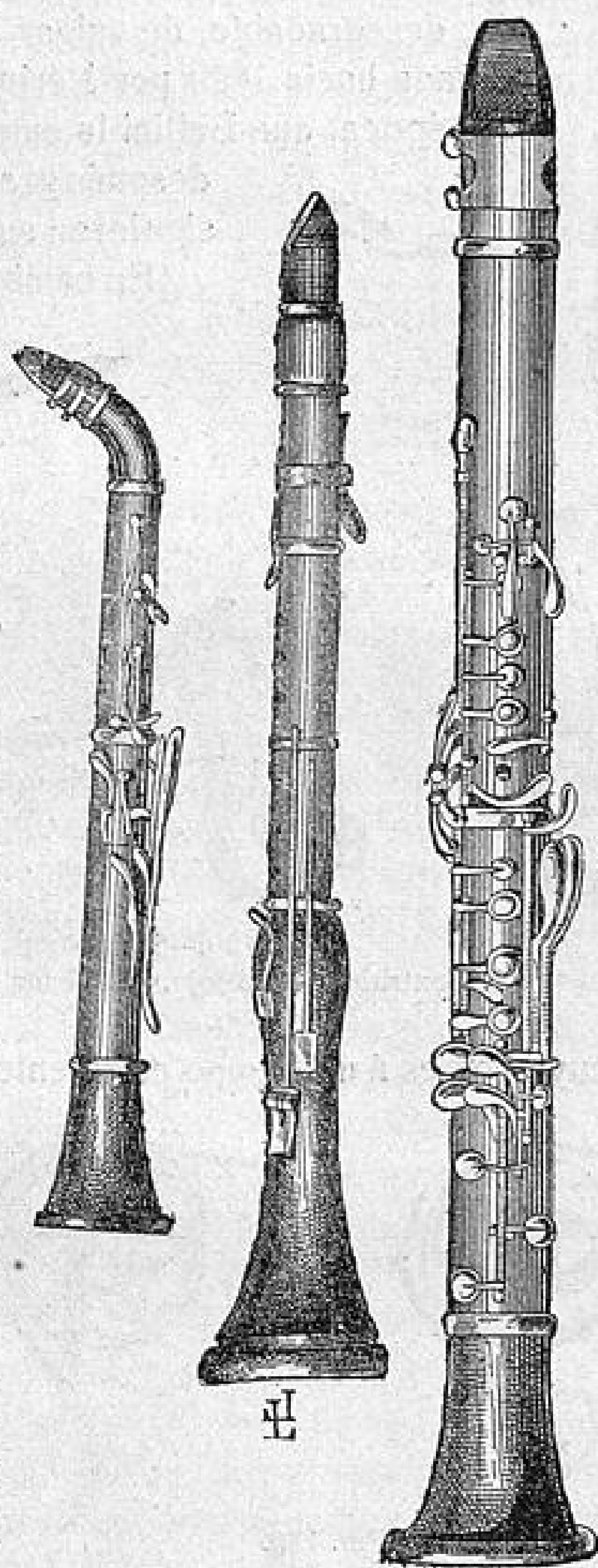


Fig. 128.
1. Clarinete alto.—2. Clarinete de trece llaves.—3. Clarinete Boehm.

Cuatro y aun ocho trompas suenan en la orquesta. Su aparición en Francia data de 1760. Bluhmel fué el primero que aplicó los pistones á la trompa, en 1836. *(Figura 130.)*

Al lado de las trompas se deja oir el grupo ruidoso de trompetas: unas son de pistones; otras, de llaves; otras, finalmente, son naturales, como la gran trompeta de guerra denominada en *re*.

En 1770, un constructor llamado Koelbel aplicó las llaves á la trompeta, y la trompeta de llaves, inventada por Weindinger, apareció en 1822 en Viena. *(Figura 131.)*

Desgraciadamente, este ostentoso instrumento se reem-

plaza á menudo, sobre todo en Italia, por la corneta de pistón, desagradable, de vulgar sonoridad, que fué inventada hacia 1829 por Périnet. Tuvo tal éxito en esta época, que Bellini la empleó con frecuencia, y después gran número de maestros siguieron su ejemplo. *(Fig. 132.)*

En cambio, el magnífico trom-



FIG. 129.—SAXOFONES.
1. Contrabajo.—2. Bajo.—3. Tenor.—4. Soprano.

bón, cuya voz es á un tiempo estridente y majestuosa, ocupa el primer puesto entre los instrumentos de metal, ora empleen los compositores el antiguo trombón de corredera, tan conocido en la Edad Media y que Glück introdujo de nuevo en la ópera con *Alceste,* ora utilicen el trombón de pistón, inventado por Labbaye en 1836. *(Fig. 133.)*

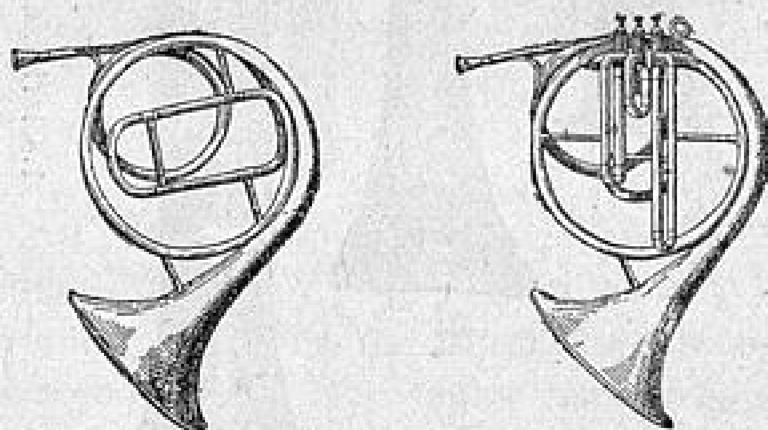


FIG. 130.
1. Trompa natural.—2. Trompa de pistones.

Finalmente, en el registro grave de la orquesta suena sordamente el figle, introducido en Francia por Spontini, en 1817, con *Olimpia*, el cual ha reemplazado al odioso serpentón, de sonido grotesco, falso y desagradable. El figle, á su vez, debe ceder el puesto, á causa de su voz sorda, á los instrumentos de la familia llamada de los tubas bajos. *(Fig. 134.)*

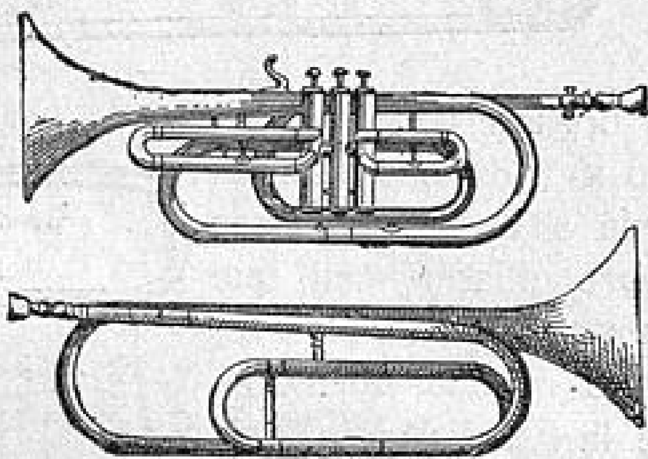


Fig. 131.
1. Trompeta de pistón.—2. Trompeta natural.

En efecto: los bugles, los tubas bajos y los saxhorns agudos y graves adquieren de algún tiempo á esta parte grandísima importancia. El bugle fué inventado de 1817 á 1821, por Asté, llamado Halary; y los tubas y tubas bajos se deben á Moritz y Wieprecht, en 1835; por último, Adolfo Sax estableció los saxhorns en 1843. A pesar de la diferencia de sus timbres, estos instrumentos prestan servicios análogos, sobre todo si se trata de dar poder y redondez á los bajos de metal. R. Wagner en la tetralogía de los *Niebelungen*, M. A. Thomas en *Hamlet*, M. Gounod en *Gallia* y *Cinq-Mars* y M. Massenet en *El rey de Lahore*, han hecho uso de los tubas bajos. *(Fig. 135.)*

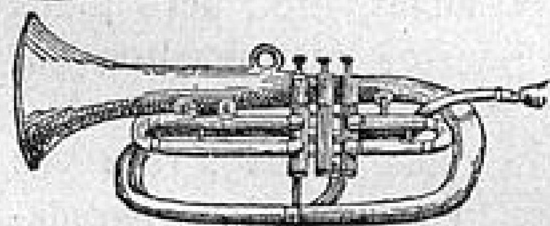
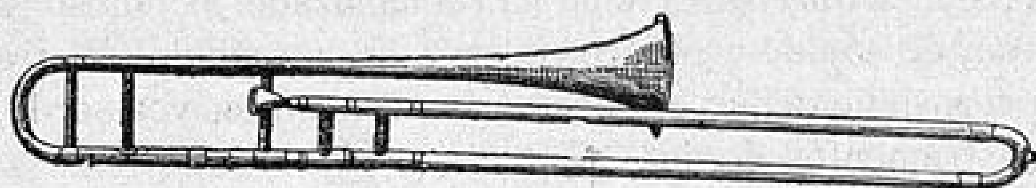


Fig. 132.—Corneta de pistón.

Finalmente, la percusión continúa siendo casi la misma que en la Edad Media, con los ruidosos tambores, el retumbante bombo, el triángulo, los timbales, venidos de Oriente, los platillos y el glockenspiel ó juegos de campanitas empleados por Mozart. *(Figura 136.)*

A veces se emplea también el órgano en los teatros, en la Ópera, por ejemplo; pero si no hemos podido referir aquí con algunos detalles la historia de los instrumentos de cuer-

da y de viento, con mayor razón no intentaremos trazar un cuadro, ni siquiera sumario, de los progresos realizados en



el órgano desde el siglo XVI; digamos de pasada algunas palabras sobre el armónium, que ha reemplazado á los antiguos órganos portátiles de la Edad Media. Débese á Grenier la invención del órgano llamado expresivo, llevada á cabo en 1820. Desde entonces se ha perfeccionado este instrumento de mil maneras. Seb. Erard, Fourneaux, Merklin-Schultze, Müller, Martin de Provins, Debain, Mustel y Alexandre han inventado los melódiums, los armóniums, etc.; pero todos estos instrumentos semejantes, de incontestable utilidad, rara vez poseen sonidos agradables.

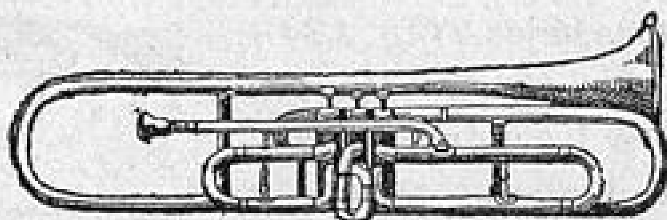


Fig. 133.—1. Trombón de corredera.
2. Trombón de pistón.



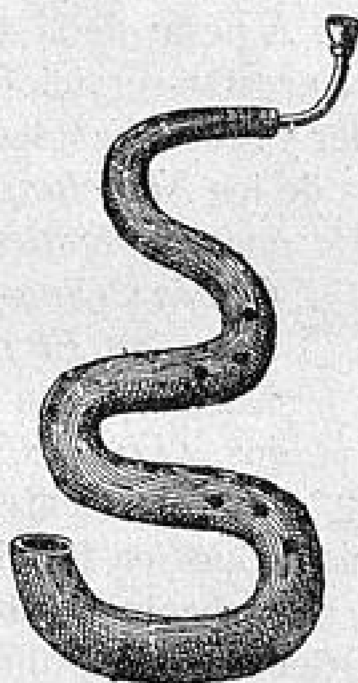


Fig. 134.—Figle.—Serpentón.

Después de esta rápida ojeada sobre el conjunto de nuestro arte musical, debemos citar algunos de los músicos que en todos los géneros, desde el oratorio y la sinfonía hasta la música ligera, han brillado y brillan todavía en nuestro arte á partir de 1850 próximamente.

Aquí se presenta una dificultad: los músicos de que vamos á tratar viven, en su mayor parte; su obra no está terminada; aún no han dicho su última palabra, y sus nombres son objeto de varias polémicas.

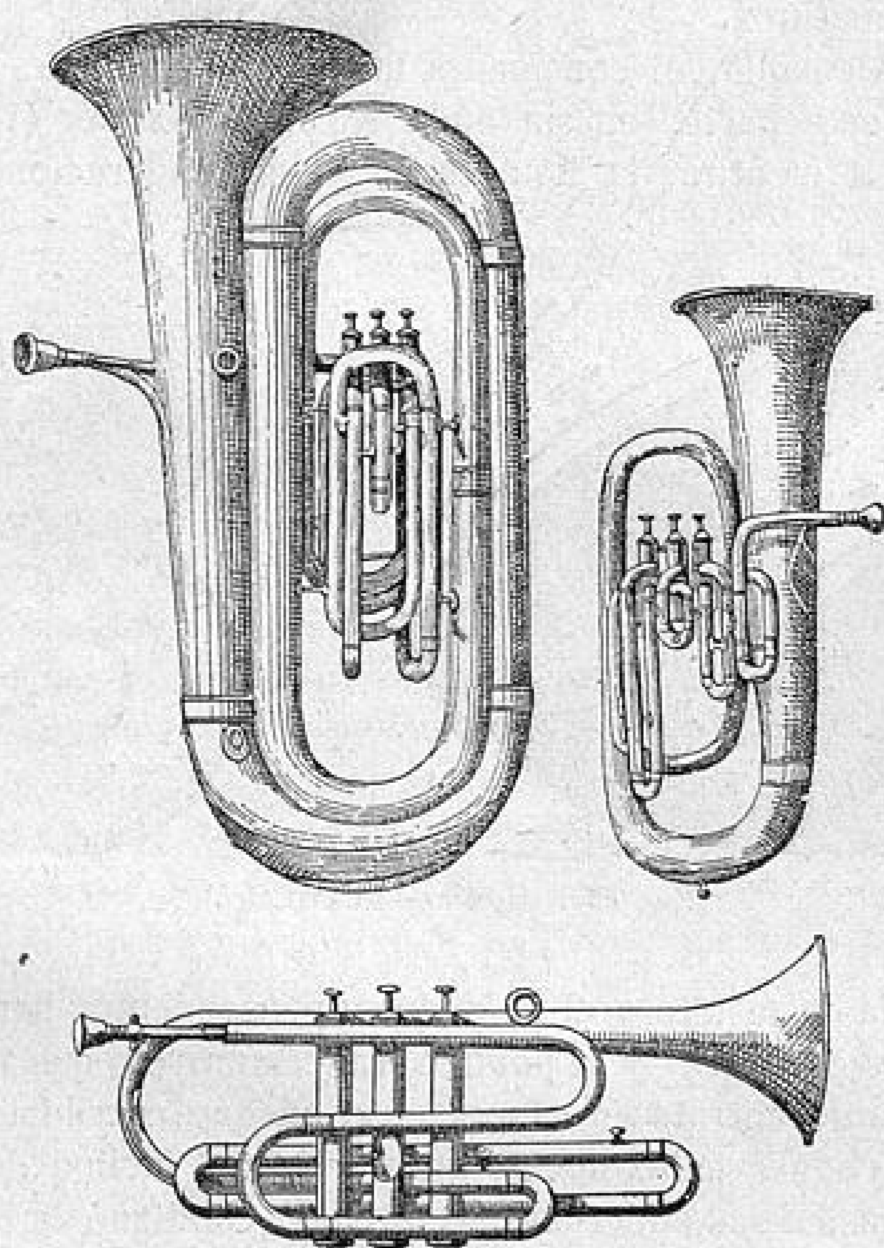


FIG. 135.—SAXHORNS Y BUGLES.
1. Contrabajo.—2. Barítono ó bajo.—3. Bugle.

Hoy, como en tiempo de Rameau, de Glück y de Rossini, lo mismo que siempre, la lucha es viva, exagerados los elogios, las críticas apasionadas é injustas las prevenciones; el historiador más imparcial no puede renunciar á sus tendencias de escuela ni á sus simpatías de artista. Además, sería

una audacia pretender juzgar lo porvenir. Contentémonos, pues, con citar á los músicos célebres de cada país, que gozan hoy de reputación, indicando tan sólo sus tendencias y su género. La Historia nos ha enseñado el peligro de los juicios prematuros.

En Alemania, el compositor más distinguido, de treinta años á esta parte, es sin duda Ricardo Wagner (1819, † 1883). La mentira, la ignorancia y las exageraciones, sin

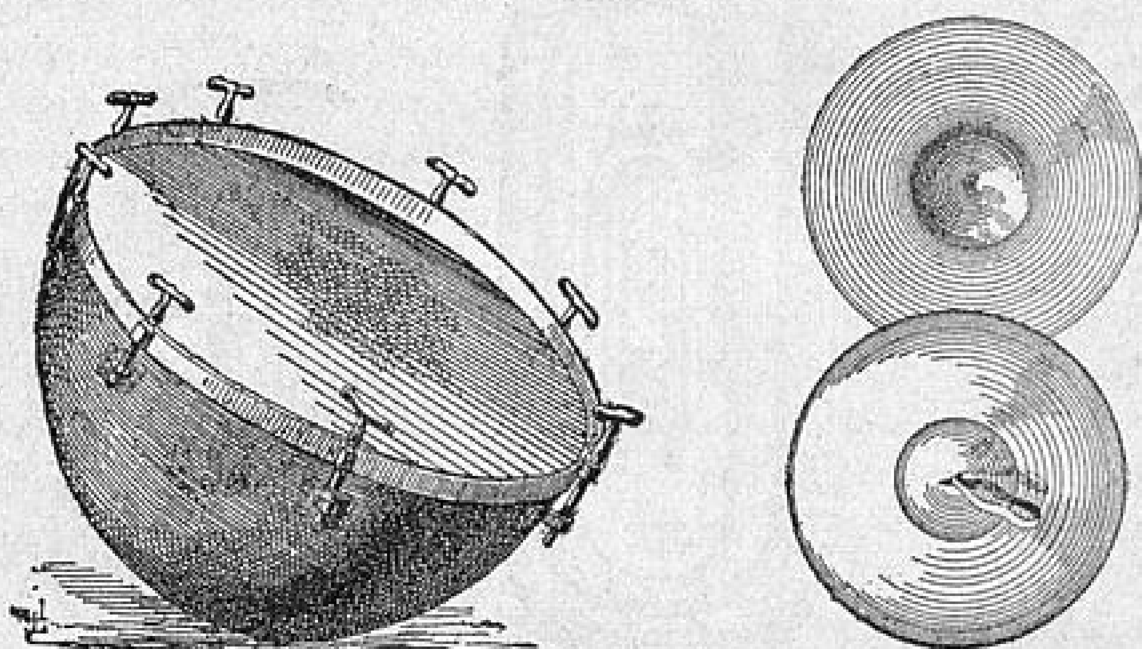


FIG. 156.—BOMBO.—PLATILLOS.

contar la falsa interpretación de su pensamiento, han arrojado entre Wagner y el público francés un velo que todavía no se ha descorrido en el momento en que escribimos. Ricardo Wagner había nacido gran artista, é inclinó del lado de la música sus poderosas facultades. Continuó la obra de Glück, de Beethoven, de Berlioz y de Schumann. En un principio, bajo la influencia italiana, escribió *Rienzi* (1842); luego, con *El buque fantasma* (1843), cambió por completo de estilo sus tendencias, mostrando ya su poderosa y original personalidad. *Tannhauser*, en 1845, fué la primera obra concebida según una idea del drama lírico, que consiste en unir, en indisoluble consorcio, la poesía y la música, idea que verdaderamente nada tiene de ridícula. Wagner había

encontrado un manantial fecundo de inspiración musical en las antiguas leyendas francesas y alemanas de la Edad Media, y quiso ser el cantor de sus grandes poetas. Comenzó con *El buque fantasma* y *Tannhauser*, y continuó con *Lohengrin* (1850). En 1865 produjo *Tristán é Isolda*, caluroso dúo de amor, inspirado por un romance bretón del siglo XIII. En 1868, Wagner descansa de sus trabajos épicos, creando *Los maestros cantores de Nuremberg*, ópera cómica llena de poesía, viveza y humorismo. En 1870 representóse en Munich *Walküre*, que no era más que una parte de la gran tetralogía musical, sacada del poema alemán *Niebelungen*. El año 1876, en un teatro de Bayreuth, construído según indicaciones del maestro, se verificaron las representaciones de las cuatro óperas que componen el ciclo de *El anillo de los Nibelungos (Das Ring der Niebelungen)*. En la primera, *El oro de Rhin (Das Rheingold)*, vése el anillo arrebatado á las hijas del río por el Niebelungen: es una especie de prólogo. En la segunda, *Die Walküre*, el oro del Rhin lleva la turbación hasta entre los dioses; en la tercera, *Siegfried*, el hombre lucha victoriosamente contra las fuerzas sobrenaturales; y en la cuarta, *Die Götterdammerung (El crepúsculo de los dioses)*, desaparecen las divinidades ante el nuevo poder. *Parsifal*, representada en 1882, pertenece al ciclo de *Lohengrin* y de *El caballero del Cisne;* esta obra tiene un carácter profundamente religioso y místico, con páginas de inefable poesía. *(Fig. 137.)*

Puede afirmarse que, desde *El buque fantasma* hasta *Parsifal*, hay en toda la música de Wagner tal valentía de concepción, elevación de ideal, belleza y riqueza, de melodía y expresión y novedad de forma, que hacen del autor de *Das Ring der Niebelungen* uno de los más poderosos maestros de nuestro arte. *(Fig. 138.)*

Al lado de Wagner hay que citar en Alemania, durante el mismo período, á Raff (1822), Brahms (1823), Lachuer (Frantz) (1804), Taubert (1811), Goldmark (1830), Hiller (Fernando) (1811), Bruch (Max) (1838); y en el género

ligero de ópera cómica y opereta, á Flotow (1828, † 1882), Strauss (1825), Suppé (1820), Wolkmann (Roberto) y Brull (Ignaz).



Fig. 137.—Wagner (Ricardo). (Léipzig, 1819, † Venecia, 1883.)

El Coloso de Leipzig

Al propio tiempo, Rusia y los países escandinavos, como Suecia, Noruega y Dinamarca, han visto nacer una brillante escuela. En Rusia, la música de Glinka está caracterizada

por las melodías nacionales y la imitación de la forma wagneriana (1804, † 1857), Dargomirsky (1813, † 1868), Dombrowsky (1838), Seroff (1830), Rimsky-Korsakoff (1844), Tchaikowsky (1840), Naprawnisk (1839), Borodine, Liadoff, Balakireff, Rubinstein (1829), Faminstine, el polonés Moniusko (1820, † 1872) y Davidoff.

Con Tchaikowsky y otros, la música sinfónica tomó gran incremento en Rusia.

En los países escandinavos figuran Niels Gade (1817), Grieg (1843), Svendsen (1840), Jensen (1837), Hallstrom, etcétera.

Inglaterra y España no suministran gran contingente de músicos célebres en este período. En la primera existen, sin embargo, Balfe (1808, † 1870), Vicente Wallace (1813, † 1866), Sterndale-Bennet (1815, † 1875), Macfarren (1813), Lader (1813, † 1853), Makenzie (1847), Cowen (1852), Stanford (1852) y Sullivan, que ha cultivado con éxito en su país todos los géneros de música, desde el romance ó canción hasta el oratorio y la opereta.

En España se cuenta hoy gran número de compositores. Barbieri, músico y erudito (1813); Arrieta (1823), Caballero (1835), Espadero (1834), Hernández (1834), Oudrid y Segura (1823, † 1877) han compuesto buena música y, sobre todo, agradables zarzuelas (1).

A la cabeza de la escuela belga brillan Gevaert (1828), que se ha hecho aplaudir en París en óperas cómicas, ele-

(1) La inexactitud de los datos biográficos referentes á los maestros españoles que aquí se citan y el lenguaje de escaso aprecio con que de ellos se trata prueban que M. Lavoix no ha sido excepción entre sus compatriotas al ocuparse de las cosas de España, ni en su desconocimiento de éstas, ni en la parcialidad con que se juzgan por nuestros vecinos traspirenaicos; y así no es de extrañar que el autor para nada nombre á nuestros compositores dedicados al arte religioso y al didáctico, que es donde los músicos españoles han sostenido siempre la competencia, y muchas veces ventajosamente, con los maestros de todas las demás naciones.

Por nuestra parte, ofrecemos subsanar á su debido tiempo esta falta, publicando, como complemento á la *Biblioteca de Bellas Artes*, un tomo consagrado á la *Historia de la música en España*.—*N. del E.*

gantes y graciosas, y Peter Benoît, músico de gran iniciativa (1834), que representa la escuela de Amberes.

Italia se encuentra algo decaída en su antiguo esplendor; no obstante, posee un verdadero maestro: Verdi. Desde hace unos treinta años, Verdi ha cambiado un poco su estilo: no es ya el músico de *Il Trovatore*, de *La Traviata* ni de *Rigoletto*, sino que posee un estilo más rico y sólido. La primera obra que indica esta transformación es *Un ballo in maschera;* pero la evolución se acentúa más en *Don Carlos*, completándose en *Aida* (1869) y, sobre todo, en la *Misa de Requiem* escrita para los funerales de Manzoni.

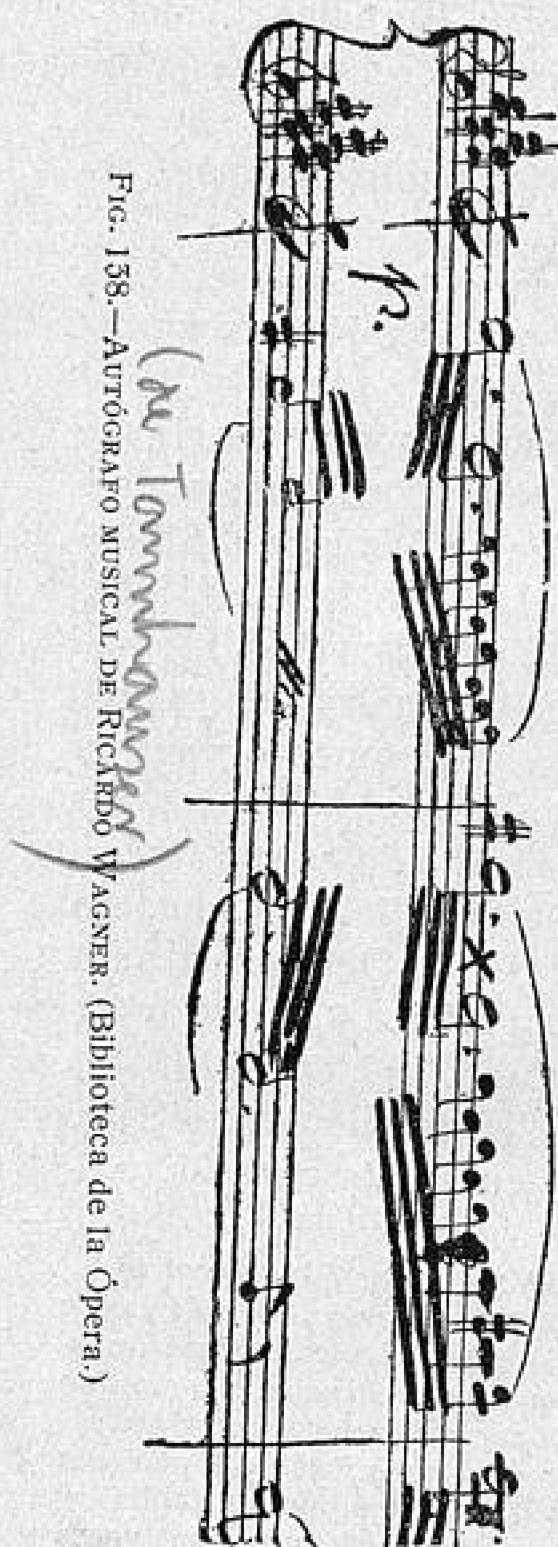


Fig. 138.—Autógrafo musical de Ricardo Wagner. (Biblioteca de la Ópera.)

Gran número de músicos han imitado al maestro; tales son: Ponchielli (1834), Marchetti (1831), Usiglio (1841), Faccio (1841), Mancinelli (1841), Mabellini (1817) y Mazzucatto (1813†, 1877). Otros han brillado en el género bufo, como los hermanos Ricci (Federico, 1809, † 1877, y Luigi, 1805), Petrella (1813, † 1877), Cagnoni (1828) y Petrotti (1817). Otros, finalmente, entran con resolución por el nuevo camino, sin por esto separarse del todo de la tradición de Verdi, como Gobati (1850) y Sgambati. Puede considerarse á Boito á la cabeza de la escuela progresista. Boito (1840) es un literato músico, cuya reputación es debida á su *Mefistófele*.

— Puccini —

En Francia, el género sinfónico ha alcanzado inmenso desarrollo de treinta años acá; mas no se crea que el arte dramático musical haya desaparecido de nuestro país, pues sólo se ha debilitado un poco por razones que no caben en estas rapidísimas notas.

Entre nuestros maestros modernos, unos han intentado levantar la música hasta las más altas esferas de la poesía lírica, mientras que otros permanecen fieles á las antiguas tradiciones. Citemos de Gounod (1818) *Sapho*, magnífico y poético estreno de un maestro; *Fausto, Romeo y Julieta*, partituras de adorable encanto; *Mireille, Filemón* y *Baucis* y *El médico á pesar suyo*, obras finamente cinceladas. Thomas es el dulce soñador, de precioso estilo, que ha escrito *El sueño de una noche de verano* y *Mignon;* el músico lírico de *Hamlet;* el espiritual chancero del *Caïd.* Al lado de ellos estaba Massé (1822, † 1884), que fué uno de los primeros innovadores de la ópera cómica francesa, con *Galatea*, á la vez que permanecía, con *Las bodas de Juanita*, dentro de la tradición; *Pablo y Virginia* le proporcionó su último triunfo. Reyer (1823) ha ido más lejos: con *La estatua*, emprendió resueltamente el camino trazado por Berlioz; *Sigurd*, representada en Bruselas, nos ha revelado un compositor potente, caballeresco y dramático. Entre los jóvenes, pero al propio tiempo entre los maestros, brillan Massenet (1842) con *El rey de Lahore y Herodiade;* Saint-Saëns (1835), con *Henrique VIII;* el uno, encantador, poético y elegante; el otro, severo, dramático y atrevido. *Manon* ha demostrado en la Opera Cómica lo que el joven Massenet sabía hacer en el género ligero.

A pesar de su gran talento y brillante reputación, estos dos músicos lucharon durante mucho tiempo antes de componer para el teatro, adonde llegaron con gran trabajo, después de haber distinguido su puesto en el concierto; Massenet con *María Madgalena, Evo, Laz Erynnies*, etc.; y Saint-Saëns con *La rueca de Omfala, La danza macabra, El diluvio* y otras obras. Aunque muerto hace diez años,

Bizet (1838, † 1875) brilla todavía en la primera línea de la nueva escuela. Durante mucho tiempo permaneció inapreciado, y algunas obras notables suyas, como *Los pescadores de perlas* y *La prometida de Abydos*, fueron acogidas con frialdad; hoy, aunque tarde, se hace justicia á *Carmen*, que se representó en 1875, tres meses antes de morir su autor, y cuando éste iba á recoger la gloria que le era debida.

Entre los artistas que se inclinan hacia la ópera cómica antigua debemos citar á Delibes (1836), músico de talento; á Guiraud (1837), que sabe unir la poesía moderna con la forma escénica antigua, y á Poise (1828), que se complace en la música del siglo XVIII.

Finalmente, mencionaremos en el teatro y en el concierto á los siguientes compositores: Dubois (1839), César Franck (1822), Paladilhe (1844), Lenepveu (1840), Duprato (1827), Godard (1833), Pessard (1843), Semet (1824), Widor (1845) y Bourgault-Ducoudray (1840), compositor de talento y sabio profesor. Entre las mujeres merecen mencionarse: Mme. de Grandval (1830) y Mlle. Holmes (1850). Recordaremos, aunque tan diferentes entre sí, á Lalo (1830), sinfonista, y á Mermet (1809), el cual alcanzó con *Rolán en Roncesvalles* un ruidoso éxito, que no se ha renovado; y terminaremos con Jonciéres (1839), autor aplaudido de *Dimitri*, y Salvayre (1847), músico que parece dotado de poderosas cualidades dramáticas.

Si descendemos algunos grados, encontraremos la opereta, que ocupa un lugar entre el *vaudeville* con *couplets* y la antigua ópera cómica. En un principio es insensata, bufa y casi grotesca, con músicos caprichosos, mas no sin ideas, con Offenbach (1819, † 1890) *(fig. 130)* y Hervé (1825). Pero esta musa loca se transforma y entra en una vida menos excéntrica con C. Lecocq (1832).

La romanza, aunque de humilde condición, ha seguido también el movimiento musical de nuestro siglo, engrandeciéndose poco á poco con Boïeldieu, Choron, etc.; vienen luego músicos como Niedermeyer, Berlioz, Meyerbeer y F.

David, que la convierten en la *melodía;* la colección de melodías de Gounod contiene páginas magistrales. Pasados al-

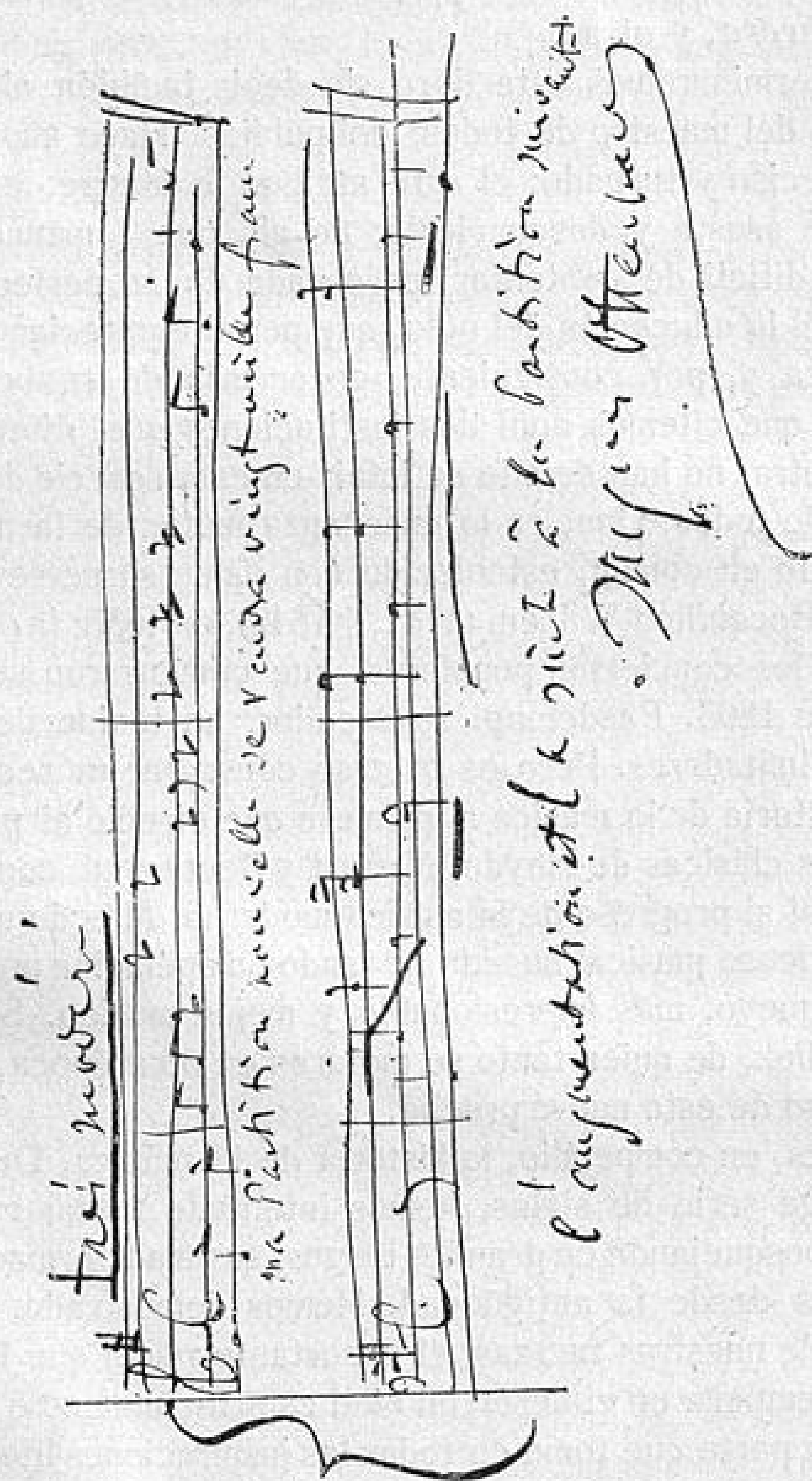


Fig. 139.—Offenbach (Santiago).
(Colonia, 1819, † París, 1882. Autógrafo musical.)

gunos años, la melodía persiste en ensanchar su órbita, y se han publicado, bajo el título de *Pequeños poemas,* preciosas

composiciones, en las cuales varias melodías constituyen, por decirlo así, un todo. Massenet ha escrito en este género obras tan bellas como *El poema de Abril, El poema de la primavera*, y otras.

No terminaremos este libro sin decir también algunas palabras del maestro de todos: del público. Hace años que está indeciso y turbado: el arte antiguo le aburre, el arte nuevo le asusta y desconcierta; de ahí que á menudo se muestre difícil de contentar; pero cada día se perfecciona más en él la educación del oído, que permite apreciar mejor la música y, por consiguiente, gozar más de su belleza. Justo es que citemos aquí dos instituciones que, diferentes una de otra, no han dejado de infuir en esta especie de educación de todos. Una, es la enseñanza mutua de la música y el canto en común, establecido con valerosa perseverancia por Bocquillon Wilhem (1781, † 1842), en 1833; la otra se halla en los conciertos populares, que comenzaron sus sesiones en 1863. Pasdeloup, su creador, ha tenido después muchos imitadores. Pero es preciso consagrar un recuerdo en la historia de la música al primero que ofreció al público las obras clásicas de Haydn, Mozart y Beethoven, contribuyendo así al progreso de la música moderna. Más de un célebre proceso musical ha sido revisado en apelación por este público nuevo, más impresionable y mejor músico. Sábese que Berlioz, de quien tanto se mofaran en otra época, salió victorioso de esta nueva prueba.

Tal es, en compendio, la historia de la música. Durante esta larga serie de siglos, hemos intentado trazar rápidamente, bosquejando en grandes rasgos, sus transformaciones sucesivas desde la antigüedad. Hemos demostrado, en la medida de nuestras fuerzas, el importante papel que la música desempeña en el desarrollo del espíritu humano é investigado la parte que tomó en todas las inspiraciones literarias de la Edad Media y de los tiempos modernos. Cada período, cada hombre, casi cada obra, ha señalado un progreso. Hoy la música se halla en un período de nueva evolución, análoga

á la que se operó á fines del siglo XVI. No escuchemos, pues, á quienes se complacen en llorar un arte que no ha muerto, que vive más amado y más extendido que nunca; repitamos más bien, para terminar, lo que dijimos en los comienzos de este libro: «En música no hay decadéncia, sino transformaciones».

Elwart. *Historia de los conciertos populares*. In 8.°, 1864.
Fétis. *Exposición universal de 1855. Noticias sobre la fabricación de los instrumentos de música*. In 4.°, 1855.
Glasenapp. *Richard Wagner's Leben und Wirken*, 3 vol. In 8.°, 1876 á 1882.
Lavoix. *Historia de la instrumentación*.
Schuré. *El drama musical*, 2 vol. In 8.°, 1875.
Tappert. *Richard Wagner, sein Leben und siene Werke*. In 8.°, 1883.
Wagner (Ricardo). *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, In 8.°, 1871-1873.



ÍNDICE DE MATERIAS



